

DD

SIMONA ARDELEAN

II 81707

PUNCT RO
DEBUT



Flăcări, foc,

arderi interioare în raportul verbal-vizual

ADENIUM

SIMONA ARDELEAN

BIBLIOTECA "GH. ASACHI"
FOND INTANGIBIL

Flăcări, foc,

arderi interioare în raportul verbal-vizual

Eseuri despre artă și literatură

BIBLIOTECA JUDETEANA
„GH. ASACHI”
IASI

5118 55

ADENIUM
2014

Introducere

În procesul de percepere a formelor vizuale intervin atât factori obiectivi, cât și subiectivi. Ambele tipuri de factori modulează raportarea privitorului la obiectul contemplat. Cei obiectivi pot să țină de modul în care lumina pune sau nu în evidență opera de artă, de posibilitățile geometrice ale spațiului expozițional, de discrepanța pozitivă pe care o creează suprafețele de contrast, de efectele suplimentare exploatare intrinsec de opera de artă prin nuanțări cromatice sau jocuri de textură, de calitate (opera originală sau grosiere reproduceri ale acesteia), dar și de distanța și distanțarea (spațială și temporală) a privitorului. Derivate din această ultimă condiționare, între reprezentarea vizuală și cel care o privește se interpun, de asemenea, factorii subiectivi. Experiențele estetice prealabile circumscriu un orizont de așteptare, cenzurând sau intensificând uneori reacțiile critice ori disponibilitatea sensibilă a fiecăruia dintre noi. Aceasta din urmă este însăși esența diferențierii subiective.

Se pune atunci întrebarea: *ce ne face să rezonăm, să vibrăm mult mai intens în fața unei opere de artă în defavoarea alteia?* Experiența estetică, interpretată gnoseologic, ar putea argumenta că există o matrice recognoscibilă, fie și intuitiv, pe care căutăm să o accesăm pentru a ne simți integrați într-un univers comod și tolerabil vizavi de ceea ce înțelegem prin particularitatea noastră intimă. Gheorghe Achiței (1988, p. 74) vorbește, în acest context, despre prezența simbolică și afectivă care ne legiferează opțiunile: „Noi nu vedem de fapt formele așa cum ele se prezintă privirii, ci așa cum suntem dispuși să le vedem”. Este adevărat că argumentul său lucrează mai mult pe instabilitatea și evoluția reperelor estetice (el discută despre cazurile

particulare ale unor copii vermeeriene sau despre modul în care anumite elemente vestimentare sunt considerate, în timp, dezirabile și apoi vetuste, chiar ridicole), însă afirmația sa ne folosește ca punct de plecare în definirea unor alegeri personale pe care scriitorii propuși în prezentul studiul le fac în domeniul artelor plastice.

Spunând acestea, am definit aria de interes a lucrării noastre.

Seria de eseuri pe care o propunem aparține literaturii comparate, pentru că ea cunoaște încercări paralele de definire a acestei realități interdisciplinare: operele, nu neapărat pe filiera influențelor directe, pot exercita asupra altora o putere magnetică. Alegerea estetică și subiectivizată a unor opere de artă sau a unor creatori în detrimentul altora este motivată, credem noi, de această predispunere afectivă și temperamentală personală definită până acum, în linii mari, prin formulări de tipul *înru-dire spirituală*, *paralelism caracterologic*, *falsă influență* sau chiar *alianță ideologică* (Tudor Vianu) sau, de ce nu, *afinitate electivă*, sintagmă pe care o găsim mult mai adecvată în redarea corelației dintre doi artiști sau două opere (fie că aparțin aceluiași câmp artistic sau nu) între care există un anumit grad de similitudine recognoscibilă. În cazul artiștilor care manifestă această predilecție (afinitate, alegere), ea se poate baza pe conștientizarea unor locuri comune în ceea ce privește exersarea concepțiilor ideologice sau a traseelor personale, sociale ori politice parcurse.

O încercare oarecum similară (în continuitatea căreia ne așezăm) există în creația eseistică a criticului și filosofului francez Gaston Bachelard, în volume precum *Psihanaliza focului* ori *Flacăra unei lumânări*, cel din urmă fiind scris doar cu un an înaintea morții sale. Autorul amintit consideră că acest motiv reiterant al flăcărilor de la care pornesc studiile sale este unul dintre cei mai puternici operatori lingvistici, drept pentru care încearcă să-l transforme din descriptor cu valoare estetică în component al psihismului. Bachelard urmărește trecerea de la cosmogonia focului la cea a luminii. Exemplele de la care pornește pentru a-și susține studiul sunt dintre cele mai diverse:

alături de o menționare a tipologiei cromatice a flăcărilor la un comentator al *Zoharului*, Blaise de Vigenère, în termeni de rezonanță dialectică pe cuplul dihotomic activ/pasiv (ceea ce arde și ceea ce este ars) așază citarea și analiza unor versuri aparținând unor poeți precum Goethe, Novalis, Trakl, Tristan Tzara sau Octavio Paz. Ceea ce aducem nou este surprinderea acestui motiv în forma sa dialogică. Desigur, nu putem să nu sesizăm că scrierile autorului francez sunt mult mai bogate în nuanțe perceptive și, cu siguranță, am fi interesați să citim o lucrare amplă pentru fiecare dintre aceste posibilități pe care le deschide. Interesante ni se par capitolele care tratează verticalitatea locuită a flăcărilor ca elan spiritualizat și cele care circumscriu epifaniile colorate ale vegetalului, mai puțin cercetate până acum.

Diferența dintre lucrarea acestui autor și studiul nostru constă în abordarea motivului flăcării ca palier coeziv între perechile de autori și artiști aleși. Nu vom pretinde că legăturile dintre ei, în cadrul unei structuri cumulate, sunt ușor sesizabile, însă vom observa aceeași plasare geografică, într-un spațiu al aridității mediteraneene ce modelează un tip particular de percepție a lumii.

Astfel, am ales următoarele repere literare fundamentale: romanul *Raport către El Greco* al scriitorului elen Nikos Kazantzakis, biografia ficționalizată *Goya sau drumul spinos al cunoașterii* a germanului Lion Feuchtwanger, *Paradisul de după colț* al peruanului Mario Vargas Llosa și, în egală măsură, opera poetică a melancolicului Rilke și monografia pe care acesta a scris-o pentru Auguste Rodin. Nu ne-am oprit neapărat asupra unei analize stilistice minuțioase, ci am încercat să surprindem mai degrabă locurile comune de identificare ale motivului ales: *flacăra*. De asemenea, întrucât vorbim despre opere plastice (și sculpturale, în cazul lui Rodin), am făcut o analiză tematică globală a imaginarului pentru fiecare artist în parte și, unde ni s-a permis, ne-am oprit asupra unor producții particulare.

În primul eseu, propunem perechea Nikos Kazantzakis și El Greco. Ambii se nasc în Creta, iar mărturia apartenenței lor naționale constituie o constantă a operei lor, indiferent de

locurile în care aleg să viețuiască mai târziu. Specificul artei lui Greco constă în reprezentarea elongată a figurilor umane, asemenea limbilor de foc. Istoric, el se poziționează la confluența manierismului și barocului, fapt care explică întru câtva această alegere. Nu deplin, pentru că, înainte de toate, pictorul are o filosofie estetică personală, pe care ține să o impună indiferent de împotrivirile întâlnite. Cât despre Kazantzakis, el își scrie *Raportul* sub forma unei analize militare închinată pictorului, descriind lupta continuă pe care o duce pentru echilibrarea spiritului și materiei prin intermediul figurilor politice, literare și religioase pe care le alege drept modele. Din punct de vedere lexical, romanele sale sunt bogate în trimiteri spre același motiv al flăcării și acest lucru este evident mai ales când descrie personaje de tipul eroilor și sfinților locali.

În al doilea eseu, structurat, la rândul său, în trei subcapitole, propunem o explorare a relației verbal-plastic printr-o atentă aplecare asupra modului în care opera lui Goya comportă, în primul rând, o lectură vizuală precedată și întărită constant de indicii narative și lingvistice. Exemplificarea acestei relații o vom face analizând global seria de *Capricii* a autorului ca structură și tematică. În mod particular, ne vom opri asupra unor reprezentări faimoase, precum *Somnul rațiunii naște monștri*. De asemenea, vom atrage atenția asupra modului în care autoportretele pictorului se modifică în timp, odată cu progresia maladiei de care suferea. Autoportretele devin, în acest context, schematizări ale suferințelor interioare. Caracterul inovator al artistului constă în abilitatea sa de satirizare a societății umane prin impunerea unor parabole zoomorfice sau monstruoase. Dacă El Greco făcea trecerea dinspre pictura bizantină spre cea barocă, atunci pe Goya îl găsim pe puntea dinspre baroc spre romantismul de tentă modernă. În al doilea subcapitol ne propunem să analizăm modul în care artistul participă efectiv la construirea unei noi societăți, cu alte cuvinte, să analizăm rolul social al artei sale, oprindu-ne asupra seriei de *Dezastre ale războiului*. În acest context, motivul flăcării se particularizează pe

ideea de arme de foc și flăcările negre ale distrugerii și autodistrugerii. În cel de-al treilea subcapitol extindem această idee de flăcări negre și o circumscriem unor evenimente reale: lui Lion Feuchtwanger îi sunt interzise și incendiate cărțile, fiind nevoit să emigreze în Statele Unite ale Americii imediat după venirea la putere a naziștilor. În noua sa patrie, care nu l-a îmbrățișat complet niciodată, va fi nevoit să facă față, asemenea lui Goya, unui sistem inchizitorial modern: politica mccarthistă.

Al treilea eseu se oprește asupra relației dintre Rainer Maria Rilke și maestrul Auguste Rodin, cel căruia poetul i-a fost secretar pentru o vreme. Fascinația pentru sculptural în opera epică și lirică a autorului german este evidentă. Aceasta înseamnă că vom încerca să identificăm acele indicii textuale care trimit la elemente ce vizează reificarea, ca, de pildă, descrierile de imagini statuare, gesturile incomplete sau înmărmurite. Pornim de la seria *Povestiri despre bunul Dumnezeu* a lui Rainer Maria Rilke pentru a evidenția importanța pe care acest autor o dă unor detalii pe care le vom regăsi constant în operele sale atât epice, cât și lirice (în acest sens, punem sub lupă întreaga sa operă poetică). Măinile constituie un fel de punere în abis a comunicării stilizate. Ele aparțin, pe rând, Divinității și sculptorului. Dintre sculptorii consacrați, Rilke îi alege ca repere pe Michelangelo (devenit personaj într-una dintre istorisirile sale) și pe Auguste Rodin, pentru că ei reprezintă viziuni șlefuite ale unei lumi dinamice. Ne vom opri atenția asupra unora dintre operele celui din urmă, pentru a evidenția suprafețele ce refuză staticul, potrivit lui Liviu Rusu, ca forme metaforice ale unor flăcări convertite în tulburate contururi. Modalitatea în care sculptorul francez încearcă să păstreze impresia dinamică se reduce, în fond, conform lui Leo Steinberg, la trei tehnici (multiplicarea, fragmentarea și colajul), pe care le vom analiza prin exemplificare în următorul subcapitol. Fragmentarea se face în detrimentul impunerii gestuale, dar multiplicarea asigură tranziția de la un cadru la altul (seria *Dansatoarelor*), iar colajul eludează momentul necesar transferului perceptiv de la imaginea modelului la suprafața de lucru.

Nudurile feminine pe care Rodin le desenează și apoi dansatoarele și nimfele întrupează frenezia și manifestarea unui elan vital disipat în acorduri și vibrații ritmice. La Rilke, dansatoarea devine flăcără, transă, femeie-felină care-și așteaptă eliberarea.

Ultimul eseu, cel despre Paul Gauguin și Mario Vargas Llosa, preia această idee de ardere și o investește senzual în cele două subcapitole constituente. Paul Gauguin pleacă spre insulele polineziene eliberate de constrângerile și tabuurile lumii occidentale, pentru a se regenera estetic și personal. Eva primară, femeia puternică și sălbatică, va fi recuperată în seria de vahine care-i țin companie artistului în ultima perioadă a vieții. În paralel cu aceasta, arderea pasională va fi analizată și în romanele scriitorului peruan. Există nenumărate pasaje erotice explicite și mai ales nenumărate ocurențe lexicale ale motivului flăcării în scrierile acestuia. Ne propunem să le identificăm punctual în următoarele texte: *Casa verde*, *Pantaleón și vizitatoarele*, *Elogiu mamei vitrege*, *Caietele lui don Rigoberto*, *Mătușa Julia și condeierul*, *Peștele în apă*, *Paradisul de după colț*. În ceea ce privește ultimul roman menționat, acesta este și liantul dintre cele două personalități, fiindcă subiectul îl constituie biografia pictorului urmărită în alternanță cu biografia bunicii sale, revoluționara Flora Tristan. Atât bunica, dar și nepotul caută fără succes un Eden pământesc: fie artistic, fie social. Pentru scriitorul peruan, în schimb, Edenul ia forma melancolică a unui timp inocent ireversibil.

Ca să circumscriem încercarea noastră, intenționăm să pornim într-un periplu literar și vizual ghidat de o evoluție tematică bazată pe antiteze: pe de o parte, flăcările spiritualizate ale lui Greco și cele negre, demonice ale lui Goya, pe de altă parte, eliberarea sugerată de Rodin prin nerăbdarea formelor create și deplina lor revărsare în extaz senzual la Gauguin. Fiecare dintre eseurile noastre presupune însă, așa cum anunțam anterior, atenta observare a unei perechi pictor/sculptor – scriitor/poet. De aceea, fiecare dintre formele de exprimare vizuală de mai sus va fi pusă în corespondență cu cel puțin un text literar care o reflectă.

CAPITOLUL 1

Deschiderea literaturii comparate cătrec dialogul artă-literatură

1.1. Dialogul artă-literatură situat în descendența lui *ut pictura poesis*

Poezia e asemenea picturii, declamă Horațiu în a sa *Artă poetică*, dar înțelegerea acestei afirmații depinde de epoca și interesul fiecărui scriitor, artist ori estetician care face uz de ea pentru a-și consolida propria concepție despre artă. De fapt, ideea nu este propriu-zis horațiană, ci își găsește originea în afirmația lui Plutarh: *Poema pictura loquens, pictura poema silens* („Pictura e poezie mută, poezia e pictură vorbitoare”).

Un prim punct asupra căruia trebuie să atragem atenția (urmându-l pe Lessing) este distanța impusă în spațiul perceptiv al acestor arte surori. Stăpânirea concomitentă a celor două limbaje pornește de la un handicap de instruire inițial. În capitolul „Artă și literatură” din cartea sa *Mutația semnelor*, René Berger precizează că, dacă opera literară e aproape de ceea ce înțelegem prin *obiect al cunoașterii* prin exercițiile ce vizează comprehensiunea, dezvoltarea competențelor critice, cel puțin în mediul școlar (asupra unui text mobil, transportabil de la bibliotecă în sufrageria personală pentru o recitare în tihnă a pasajelor preferate), arta plastică este un semn fix în zodiacul pasajelor preferate), arta plastică este un semn fix în zodiacul analitic educativ, operând, de cele mai multe ori, cu reproduceri și păstrând astfel o distanță simbolică. *Ce este arta?* Autorul

arată că, în retorismul ei, ea comportă o explicație înainte de toate verbală. Desigur, „nici o transcripție verbală nu se poate lipsi de extazul perceptiv”, crede Wunenburger (2004, p. 35) în capitolul „De la ochi la voce: bipolaritatea optică și retorică”. Avem de-a face cu o situație mereu tangențială a verbalului față de vizual. Benzile desenate, titlurile lucrărilor de artă, uneori metaforice, explicațiile suplimentare (precum în cazul lucrărilor sarcastice ale lui Francisco de Goya) sunt doar câteva exemple de astfel de întâlniri între imagine și cuvânt. Din punct de vedere interpretativ, limbajul hermeneutic ar fi deci o obiectivizare și o subiectivizare simultană. Să ne oprim pentru o clipă asupra raportului text-imagine, verbal-vizual pe care se construiește o astfel de teorie a artelor surori.

Pornim de la premisa că lumea în care trăim este un vast câmp semantic și semiotic. Realitatea obiectelor și datelor exterioare conotează, transferă semnificații pe care le citim întocmai ca pe niște subtitrări cinematografice, așa cum observă Jean-Jacques Wunenburger (*ibidem*, p. 23): „În percepția vizuală, mintea elaborează, într-adevăr, o imagine analogică a datului exterior, traducând un număr de stimuli exteroceptivi în informații neuronale, fizico-chimice, care vor induce în conștiință o anumită viziune a obiectului”, viziunea fiind una izomorfă, în conformitate cu stimulii externi și adaptată la ei, dar și particularizat autonomă, fiindcă, deși setările perceptivă țin de o matrice de funcționare, elementele experienței noastre umane (desigur, și culturale) diferă. Aceste experiențe la care facem apel pentru decodificarea lumii se transformă în timp în memorii ale lucrurilor. Tradiția filosofică greacă (Platon și Aristotel) vedea în imaginație mijlocul de rechemare, de readucere a imaginilor în actualitate, pe când epoca modernă se plasează pe o poziție diametral opusă: limbajul este cel care formează realitatea (Frege, Wittgenstein) (*apud* Thomas, 2003). Ne raportăm mental la o imagine, dar nu pentru că acea imagine există deja în minte, ci pentru că ea este trimisă spre mental. Modul în care

verbalizăm cernerea, filtrarea lumii reprezentate ține de o relativitate lingvistică. Ea poate fi luată în discuție atunci când indiciile sunt intraductibile, bazate pe jocuri de cuvinte sau incomprehensibile (vezi adnotările lui Goya pe marginea plăcuțelor de acvaforte și acvatinte). În acest caz, al desigurilor semantice, intervine interpretarea, ca instrument de spulberare a iluziilor, dar și ca emancipare, ca demascare a producțiilor ideologice sau mitice, după cum crede același Wunenburger (2004, p. 106). Interesant este faptul că parcursul este reversibil în termeni de *plurisenzorialitate corporală*, enunțată de autor: „Expresia orală sau acustică ce pune în joc vocea emițătoare este cuplată cu urechea-receptoare, tot așa cum expresia scrisă sau grafică, ce cuplează mâna care scrie și ochiul care citește, face apel la receptarea vizuală a actului lecturii” (*ibidem*, p. 39).

Cu alte cuvinte, în egală măsură, lecturăm imaginile și dăm viață unor reprezentări verbale, făcând apel la ceea ce numim imaginație reproductivă sau creatoare. Filosofia limbajului și studiile aplicative de psihologie care încearcă să verifice formarea imaginilor în stările alternate de conștiință nu sunt decât, pe rând, încercări teoretice și apoi practice de lămurire a unuia dintre cele mai misterioase și mai complexe aspecte ale relaționării noastre la mediul în care viețuim. S-a mers până într-acolo încât reprezentarea vizuală a conceptelor s-a bazat pe analogii între om și programele matematice ori computaționale. Astfel că, potrivit acestora, imaginile se formează printr-un fel de trasare mentală a liniilor care unesc punctele marginale ale unui obiect. Rămâne totuși de explicat ce se întâmplă cu recunoașterea texturii, a adâncimii ori a cromaticii. Soluția pe care Michael Tye (1991) o dă acestor probleme teoretice este o reprezentare vectorială 2D de tip grafic, încărcată de simboluri. Dimpotrivă, Zenon W. Pylyshyn¹ (2003, p. 84) supralicitează spațiile albe. Minte are capacitatea de a umple spațiile albe ale unei imagini

1. Toate traduceri fragmentelor din textele originale aparțin autoarei.

reprezentate, pentru că are datele esențiale necesare reconstrucției¹. Autorul dă exemplul jucătorilor de șah care procesează rapid informații la nivel vizual, dar sunt ajutați și de memoria vizuală atunci când poziționarea e familiară, și nu întâmplătoare.

Atunci când vine însă vorba despre artă, consideră Nayef Al-Joulani (2007, p. 253), această abilitate a memoriei se dovedește supusă unei probe mult mai dificile: de a te raporta la imagine prin intermediul instrumentelor verbale și, astfel, de a depăși staticul reprezentational printr-un dinamic al verbului, lucru de care s-a apropiat poate cel mai bine pictorialismul². Termenul face apel la memoria afectivă și estetică³, construind descriptiv o înscrisoare în timp, lucru pe care arta plastică sau fotografia nu-l pot realiza independent. Dacă am trece în revistă astfel de interrelaționări, n-am putea eluda clasicele descrieri literare ale spațiului și obiectelor din opera homerică (scutul lui Ahile) ori, mult peste timp, din cea dostoevskiană (pictura lui Holbein în casa lui Rogojin din *Idiotul*), luate ca exemplu apoi de Erich Auerbach în cartea sa despre *Mimesis*. Și n-am putea evita nici măcar convingerea contemporană a lui Mitchell (1994), conform căreia lumea actuală suferă o translație spre pictorial. E o

1. „Ceea ce cercetătorii au învățat este nu modul în care vedem ca atare, ci mai degrabă (că există) niște combinații de abilități mnemonice relevante [știind care sunt tiparele ce trebuie identificate] și priceperea de a ști unde să cauți și să-ți îndrepti atenția.”
2. Procesul fizic de imaginare bazat pe elementele memoriei cere o abilitate mult mai mare când vine vorba despre artă (îndeosebi pictură și sculptură). Totuși, e necesară și o aptitudine artistică diferită, care implică abilitatea de a picta și sculpta, folosind instrumentarul scriiturii, adică al cuvintelor, abilitatea de a esențializa vizualul în verbal, de a transforma scripturalul în sculptural, înainte de a-i adăuga celelalte calități ale impresiei de viață și deci de a depăși natura statică a picturii și sculpturii, pictorialismul literar fiind o tehnică mult mai avansată în această privință.
3. Mario Praz pune semnul de egalitate între *ut pictura poesis* (Horatius) și memoria estetică (cf. Wendorf, 1983).

lume modernă a suprasolicitării vizuale, a ochiului agresat de nenumăratele reclame cartonate ce însoțesc drumurile pe care le parcurgem, de cele TV din pauzele de respiro de după o zi de muncă, de cele ce delimitează contururile site-urilor pe care le consultăm. Sunt imagini impuse unui ochi ce trebuie să vadă prezentări de tip PowerPoint în cadrul unei ședințe administrative pentru a înțelege informația verbală și care se resemnează respirând o realitate contrafăcută de uriașa industrie Photoshop.

Propriu-zis, termenii *pictorialism*, *pictorialist* și mult mai recentul *pictorial* încep să fie folosiți la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX de către fotografi, pentru a descrie o abordare artistică a domeniului lor care se voia legitimat ca formă de artă de sine stătătoare. În 1869, Henry Peach Robinson publică *Pictorial Effect in Photography*, ca reacție împotriva fluxului de fotografii care, datorită progresului tehnic, deveniseră o parte a producției de masă și cărora le lipsea esteticul (ne referim aici la compoziția picturală, schimbarea tonurilor, aluziile alegorice, implicarea simbolică și concepția care stă îndărătul unei perspective). Arta fotografică nu se mai mulțumea să fie mimetică, ci invoca subiectivul, propria proiecție asupra realității. Imaginea devenea artefact și se uniciza prin dezvoltarea unor tehnici auxiliare: pigmentarea artificială, efectele care bluează (ploaia, ceața), folosirea unor lentile de focalizare ce accentuează impresia de fundal difuz. Mai mult, acest punct de cotitură din fotografie nu a rămas fără ecouri în arta plastică: Degas și Manet împrumută tehnici fotografice, fie că folosesc spațiile stratificate pentru dispersia punctelor de interes, culorile saturate sau rama pentru a tăia sugestiv din imagine¹. Treptat, termenul este preluat și de literatură. Ceea ce unicizează, de

1. „Influența crescândă a fotografiei poate fi regăsită în modul în care Manet folosește umbra, spațiul stratificat și culorile mute, iar felul în care face uz de amestecurile sale de culoare și gradele diferite de finisare anunță limitele fotografiei [...] efectul fotografiei poate fi de asemenea regăsit în maniera în care Edgar Degas folosește rama pentru a secționa un personaj” (Peres, 2007).

pildă, poezia secolului al XVIII-lea e posibilitatea sa de a evoca imagini, de a ne face părtași la descriere. În încercarea de a demonstra influența artelor vizuale asupra imaginației poetilor englezi din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, Jean Hagstrum va publica *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray* (Chicago, 1958), punct de cotitură în ceea ce privește relaționarea artelor. Hagstrum nu crede că studiul său poate fi definit ca interdisciplinar, deoarece metoda de lucru urmărește îndeaproape analiza literară și nu încearcă să compare viziuni artistice diferite pe același text supus analizei, însă, implicit, ea se plasează în descendența dictonului horatian *ut pictura poesis*. De altfel, există o suită întreagă de ramificații ale cercetării care pornesc din teoria artelor surori. Unii dintre cei care și-au aplecat privirea asupra legăturii indisolubile între arte se mențin pe poziția unor critici literari, alții o percep filosofic ori din punctul de vedere al unui istoric de artă. Există chiar și o categorie a celor interesați strict de corespondența lingvistică, încercând un fel de verificare a identității text-imagine (vezi Wendorf, 1983). Același interes, venit din partea unui scriitor, cunoaște o bifurcare narativă atunci când include în structura lineară a textului un fragment „ekphrastic”, adică descrierea verbală a unei imagini plastice care, potrivit lui Amy Mandelker (2003), este deosebit de relevant pentru modalitatea în care un astfel de fragment înghețat ne educă și ne modelează sensibilitatea perceptivă și relațională¹. Cuddon (1991) lărgeste accepțiunea clasică a termenului *ekphrasis* la ideea de descriere a unei realități fizice (și nu neapărat doar a unei inserări de obiecte de artă), ce are menirea să evoce pe plan mental o imagine atât de vie, ca și cum

1. „Asocierea pictorialismului literar cu viziunea primară și epifania sprijină, dă întâietate ekphrasisului și, prin extensie, altor momente descriptive dintr-un text care organizează percepția vizuală într-o manieră pictorială. Astfel de momente «înramate» și «înghețate» reflectă gradul în care arta ne informează și ne formează viziunea” (Mandelker, 2003, p. 81).

realitatea descrisă s-ar afla chiar în fața cititorului. Dacă am încerca să lămurim ce stă în spatele mecanismului care-l face pe un autor să aleagă o anumită imagine plastică pe care s-o plaseze cu dibăcie în scriitură ca pe o fantă narativă, ar trebui să vorbim despre afinități.

1.2. Racorduri și complementarități

O privire aruncată îndărăt nu înseamnă neapărat o pierdere în meandrele melancoliei. Poate însemna – și acesta e misterul ei – o reconstrucție de identitate. Amintindu-ți, acționezi asupra trecutului. Iar trecutul se modifică nu în datele sale esențiale, ci în semnificații.

Nostalgia, crede Andreea Deciu (2001, p. 5), e o formă de autointerpretare, care poate deveni uneori chinuitoare și obsesivă, deoarece identitatea nu rezidă nici în sinele care caută, după cum nu este echivalentă nici cu sinele căutat. În sprijinul acestei idei, autoarea îl citează pe Gilbert Ryle (1994), conform căruia identitatea se formează mai curând pe parcursul acestei căutări, chiar dacă este o căutare fără sfârșit. Un sine final și absolut, susține acesta, un sine conștient și de clipa manifestării sale, și de anterioritatea pe care și-o analizează nu există, dar șirul de ipostaze succesive ale căutării poate foarte bine constitui o ramă identitară eficientă. Orice căutare de sine e o încercare dificilă. Uneori, pentru a reconstitui povestea incompletă, se va apela la un model funcțional. Apelarea la celălalt se bazează pe un model analogic de percepere și reprezentare a unui *alter ego*. Dincolo de incidența peste limitele calendarelor, a ficțiunilor, o înregistrăm pe aceea a creatorilor care se împărtășesc de la aceeași mentalitate și care va determina, în acest caz, după cum observă Mircea Muthu (1996, pp. 140-141), racorduri și complementarități. Alegerea, susține el, a unui anumit plastician de către un scriitor prin intermediul imaginilor căruia textul se

vrea comunicat nu doar lingvistic, ci și vizual reprezintă o operație afectivă dictată de situarea lor pe aceeași lungime de undă sub raportul viziunii generale, al sensibilității la stimuli externi sau măcar al temperamentului. La elaborarea lucrării noastre am pornit de la premisele enunțate mai sus.

Cartea lui Kazantzakis, *Raport către El Greco*, este o căutare interioară, organizată pe mai multe paliere. În primul rând, avem de-a face cu autobiografia unui laborator de creație, drept pentru care textul ni se prezintă ca o aducere la rampă a tuturor elementelor formative, a revelațiilor, a frământărilor care au constituit nucleul operelor sale. În al doilea rând, regăsim în text o reordonare a unui parcurs ostenitor în căutarea unei certitudini care s-a refuzat mereu. Pe scriitor îl preocupa echilibrul fragil dintre materie și spirit și felul în care acesta se schimbă permanent în raportare reciprocă. Nu doar admirația pentru El Greco îl motivează pe scriitor să-l considere punct de referință. Alegerea pictorului drept pretext al destăinuirii față de umanitate e motivată de intuirea neliniștilor asemănătoare ce le-au condiționat devenirea. Nu în ultimul rând, deloc de neglijat este proveniența comună cretană, care ar putea explica temperamentul ardent pe care cei doi l-au pus în slujba acestei căutări. Pe parcursul unui capitol următor, care tratează această pereche-exemplu ce ilustrează o posibilă relație bazată pe afinitatea electivă, am identificat, prin estetica flăcărilor, tocmai această luptă dintre materie și spirit.

Când vine vorba despre Feuchtwanger și Goya, lucrurile nu se mai așază pe un sol comun de viațuire, care să dea senzația unei apartenențe aproape sangvine, ca în cazul artiștilor care constituie prima pereche. Pe cei doi îi unește un destin complicat, cu permanente permutări, cu umbrele monstruoase ale unei societăți în care ființează critic și din care, fără voința lor, sunt excluși spre finalul vieții. Cronologic, distanța, ca și în cazul perechii anterioare, este semnificativă. Lion Feuchtwanger nu-i scrie un raport pictorului spaniol, dar îi ficționalizează existența

într-o biografie literară, pentru a demonstra că artistul are un rol social conform propriei viziuni despre artă, pe care poate astfel s-o investească persuasiv. Curios este faptul că unul dintre personajele pe care le creează germanul ajunge, odată întemnițat, să scrie în maniera lui Goya, substituindu-se cel puțin la nivel livresc.

Rodin și Rilke se abat de la regula diferențierii temporale, fiind contemporani. În cazul poetului, chemat la Paris să scrie o monografie pentru celebrul pictor, admirația este vădită și manifestată în mod direct. Influența lui Auguste Rodin se manifestă la nivelul unei discipline a muncii, dar și tematic. Rilke învață să distingă, în universul înconjurător, lucrurile și obiectele al căror poet sensibil va deveni, iar Rodin desăvârșește surprinzătoare ritmuri în materialul său de lucru, prin atenta manevrare a suprafețelor de reflexie difuză a luminii. Dacă în cazul lui El Greco flăcările țineau de elevarea spirituală, fiind luminoase, iar la Goya erau întunecate și monstruoase, la Rilke și Rodin ele personifică neliniștea materiei care se trezește și începe să iubească.

Nu în ultimul rând, vom scrie despre Mario Vargas Llosa și Paul Gauguin. Ambii au rădăcini peruane și pun în scenă, atât pictural, cât și literar, un spectacol al arderilor pasionale. Când, după o prealabilă foarte bună documentare, Llosa se hotărăște să scrie *Paradisul de după colț*, el nu aspiră să găsească o variantă fezabilă a acestuia, ci să-l însoțească pe pictorul francez într-un periplu artistic pe urmele libertății de exprimare, tot mai departe, din Franța în Tahiti și în Marchize, iar apoi în refuzata Țară a Soarelui Răsare. De altfel, romanul mai sus menționat nici nu este printre cele mai aclamate opere ale sale. Și nici nu contează foarte mult acest aspect pentru prezentul studiu, fiindcă aici nu forța narativă ne-a interesat la nivelul global al operei sale, ci intensitatea trăirii.

Cât privește ordinea aleasă pentru tratarea studiilor, ea nu este una neapărat cronologică. O cronologie ar arăta astfel:

- 1541-1614: El Greco;
- 1746-1828: Francisco Goya;
- 1840-1917: Auguste Rodin;
- 1848-1903: Paul Gauguin;
- 1875-1926: Rainer Maria Rilke;
- 1883-1957: Nikos Kazantzakis;
- 1884-1958: Lion Feuchtwanger;
- 1936: Mario Vargas Llosa.

Între flăcările stilizate în corpuri longiline și pioase la El Greco și cele negre, revoltate și pline de nebunie ale unui Goya virtual, aflat în plin proces inchizitorial și așezat posac în fața unui tribunal absurd al propriilor himere și fantasme, se interpune o distanță tonală. Între sculptura lui Rodin, inovatoare, ce se eschivează unei condamnări a staticului, și contrastele de culoare prea puțin subtile la Paul Gauguin există o legătură. E refuzul de a se complăce în tipare prestabilite și viziunea unei ere moderne care stă să se nască. Atât Rodin, cât și Gauguin au porniri senzuale manifestate artistic. Într-un Paradis polinezian, pictorul se debarasează de tabuurile sexuale ale Occidentului, pe când într-o Franță a transformărilor de mentalitate sculptorul convertește plăcerea perceptivă, iubirea, în studii aplicate de linii și mișcare ce fuzionează. Ne referim aici la seria *Dansatoarelor* și la nudurile sale.

1.3. Geografii aride.

Puncte de convergență artistică

Menționam într-un subcapitol anterior faptul că vom lua în discuție următoarele cupluri întemeiate pe afinități electivă: El Greco – Kazantzakis, Francisco Goya – Feuchtwanger, Paul Gauguin – Mario Vargas Llosa, Auguste Rodin – Rainer Maria Rilke.

În fiecare dintre perechile amintite în rândurile de mai sus există cel puțin un membru care să fi viețuit în spațiul euro-mediteraneean sau asupra căruia acest spațiu geografic să-și fi pus amprenta într-un moment al existenței sale.

Kazantzakis și El Greco sunt originari din Creta. Pictorul Doménikos Theotokópoulos, supranumit El Greco („Grecul”), își părăsește insula, inclusă în vremea nașterii sale (1541) în Republica Venețiană, pentru a studia la Roma. De aici, cu un stil îmbogățit de elemente specifice picturii renascentiste, dar și baroc-manieriste, se va muta, în 1557, în aridul Toledo, unde va rămâne până la moarte (1614). Mult mai târziu, în plin secol XX, Rilke își va petrece o lună întreagă la Toledo (noiembrie 1912), pe urmele cretanului¹, și câteva zile la Madrid, cu scopul expres de a vedea picturile lui Goya. De fapt, călătoria scriitorului german a fost cât se poate de departe de cea a unui turist, ignorând o Spanie reală, sociologică, în favoarea uneia literar-pictoriale:

O lumină în falduri frământă pământul, îl întoarce, îl sfârtecă și lasă să se întrevadă ici și colo livezile de un verde palid, în spatele arborilor, ca insomniile. Un râu îngust și parcă nemîșcat iese din îngrămădirea de coline și amenință teribil cu albastrul său negru ca noaptea flăcările verzi ale crângurilor (Rilke, 1986a, p. 64).

Sufocantul Toledo ia, în imaginația sa, forma unui munte al revelațiilor, deasupra căruia ar putea pluti viziunile implacabile ale unui profet ce abia a lăsat în urmă un festin pământesc (vezi Argullol, 2010, pp. 163-169). Același Toledo devine

1. La Paris l-a cunoscut pe Ignacio Zuloaga al cărui stil este puternic influențat, pe de o parte, de Paul Gauguin și Toulouse-Lautrec, iar pe de altă parte, de tot ceea ce înseamnă forța artistică spaniolă: Diego Velázquez, Francisco de Zurbarán, El Greco, Francisco Goya. Prin intermediul lui Rilke face cunoștință cu pictura cretanului, de care este impresionat.

fundalul istoric pe care, în 1955, Feuchtwanger își va plasa acțiunea romanului *Balada spaniolă* (cunoscut și sub titlul *Frumoasa din Toledo*): iubirea regelui Alfonso al VIII-lea pentru Rachel. Orașul are astfel, aproape magnetic, valența unui perfect topos inspirațional pentru o parte dintre artiștii ori scriitorii pe care-i abordăm.

Dar acesta nu este singurul punct de convergență. Revenind la patria lui El Greco, trebuie să consemnăm cronologic nașterea lui Nikos Kazantzakis în 1883, la Heraklion. La data aceea, Creta era sub stăpânire otomană. Având, ca și străbunul său, o existență plasată sub semnul periplului, al nomadismului – de data aceasta literar –, scriitorul grec vizitează și/sau locuiește pentru o vreme în Franța (unde, spre sfârșitul vieții, își va cumpăra o vilă la Antibes, aproape de Nisa), în Spania, Italia, Rusia, Cipru, Egipt, China, Japonia și Germania (în 1957, se stinge din viață la Freiburg, bolnav de leucemie). Indiferent unde l-au purtat pașii în încercarea de a descoperi alternative viabile ale unei existențe de multe ori idealizate, pământul natal este mereu prezent în opera sa. Personajele sunt greci autentici, urmași spirituali ai străbunului El Greco, căruia îi și consacră, ca dovadă a prețuirii, un roman cu tente autobiografice și filosofice reunite sub stindardul *privirii cretane*. Kazantzakis și-a dorit să fie înmormântat în patria-mamă, iar epitaful care poate fi citit pe mormântul său ne rămâne drept una dintre cele mai tulburătoare însumări ale existenței: „Nu sper nimic, nu mă tem de nimic, sunt liber”.

Spațiul grecesc și cel spaniol devin oarecum complementare. Acesta este și motivul pentru care ele constituie un areal comun, care îi revendică pe protagoniștii studiului nostru.

În provincia aragoneză vine pe lume, în 1746, pictorul spaniol Francisco José de Goya y Lucientes. Celebritatea o va câștiga odată cu mutarea la Madrid și cu numirea sa în funcția de pictor al regelui. Personalitate bivalentă și ușor excentrică, Goya nu poate fi pe deplin înțeles în ceea ce privește pârghiile motivaționale ale actului său de creație. Un lucru este însă în afara

oricărui dubiu: și-a iubit poporul și țara și a ales s-o reprezinte în scene plasate la limita dintre înduioșător și dramatic. Pictura sa, considerată una socială, nu este lipsită totuși de scene populare. Se va stinge din viață însă în exil, la Bordeaux, în 1828, unde s-a retras după reinstaurarea monarhiei spaniole.

Cu un an mai tânăr decât Kazantzakis, Lion Feuchtwanger vine pe lume în 1884, în Germania, de unde e nevoit să plece în 1933, după instaurarea regimului nazist. Asemenea scriitorului grec, și el este mereu în căutarea (forțată) a unei vieți noi. Se retrage pentru o vreme din calea regimului oprimant la Sanary-sur-Mer, în sudul Franței, alături de alți intelectuali nemți, precum Bertolt Brecht, Stefan Zweig ori Thomas Mann. Aici va scrie *Falsul Nero*, un roman aluziv la adresa lui Hitler. Cărțile îi vor fi arse de militanții Reichului și va fi anunțat că i s-a refuzat dreptul la cetățenia germană. Mai mult, la invadarea Franței, în 1940, este luat prizonier și închis. Cu ajutorul prietenilor de peste Ocean reușește să scape și să fugă în Statele Unite, unde se va stinge din viață la 74 de ani, în 1958. Va cunoaște succesul literar mai ales datorită romanului său monografic *Goya sau drumul spinos al cunoașterii*, plasat în Spania inchizitorială, în care descrie viața artistului pe care l-a admirat enorm și cu al cărui parcurs de viață s-a identificat.

Tot în sudul Franței, la Arles, se stabilește pentru o vreme și Paul Gauguin (1848-1903). Coabitarea cu Van Gogh este una dintre cele mai stranii povești din istoria artelor. După o ceartă teribilă cu prietenul său, exaltatul Van Gogh își taie o ureche, iar Paul Gauguin începe să se gândească tot mai serios la un mai vechi vis al său: plecarea în Tahiti. Ceea ce-l leagă însă pe acest artist genial și aventurier de Mario Vargas Llosa, dincolo de admirația ultimului pentru arta pasională, inovativă și descriptivă a postimpresionistului francez (vezi tabloul *De unde venim? Ce suntem? Încotro ne îndreptăm?* din 1897), este spațiul comun, originar, sud-american. În 1849, francezul se mută împreună cu familia în Peru, unde va locui timp de cinci ani. Mario Vargas Llosa este peruan prin naștere. Născut

În 1936, la Arequipa, scriitorul are o istorie personală tumultuoasă, pe care, de altfel, o va folosi ca sursă biografică pentru unele dintre celebrele sale romane de mai târziu (de exemplu, *Casa Verde* din 1966 sau *Mătușa Julia și condeierul* din 1977). Legătura propriu-zisă cu spațiul european se realizează practic prin obținerea unei burse pentru un doctorat în Filosofie și Litere la Universitatea Complutense din Madrid și apoi prin slujba de profesor de spaniolă și cea de ziarist în Franța, unde va locui o perioadă. În 2003 îi apare cartea *El paraíso en la otra esquina* (*Paradisul de după colț*), o dublă biografie a vieții lui Paul Gauguin și a bunicii sale Flora Tristan, militantă pentru drepturile femeilor.

Peisajul este, de cele mai multe ori, un ecou al interrelaționării dintre om și discursul său estetic, social, politic și economic, susține cu tărie Isabel Maria Fernandes Alves¹. Și Lucian Blaga era convins că mediul geografic în care viețuim ne modelează, filosoful propunând ideea de infinit ondulat ca metaforă a spațiului mioritic românesc (în revista *Darul vremii*, mai 1930). Acesta nu e, desigur, factorul exclusiv pe care trebuie să ne bazăm argumentația atunci când facem o radiografie a spiritualității unui neam sau când încercăm să înțelegem mecanismele de construcție internă ale unui artist ori scriitor, însă aceste aspecte sunt o parte a scheletului unei umbrele caracterologice complexe pe care încercăm s-o prezentăm în rândurile de față. Mai mult, am dori să convingem că multe dintre elementele acestui schelet de umbrelă despre care vorbeam sunt similare în cazul perechilor pe care le-am propus spre studiu.

Zona mediteraneeană (din lat. *medius* și lat. *terra*) este un spațiu aflat la confluența unor culturi diverse și a unor mult disputate și extrem de vechi rute de negoț. Bazinul are în sine

1. „Un peisaj este o materializare vizibilă a minții omenești, un depozitar al emoțiilor, dorințelor și temerilor umane [...]. În consecință, descifrarea unui peisaj implică o adâncă și intimă înțelegere atât a caracteristicilor fizice ale unei țări, cât și a sufletului locuitorilor ei.”

o climă toridă, mai ales vara, iar pământul dă senzația unei iminente pârjoliri. Țărmurile – și nu ne referim la cele amenajate turistic, ci la cele comune – sunt stâncoase, cu vegetație puțină, rezistentă la secetă. E o zonă de întretăiere a plăcilor tectonice africane, asiatice și europene și, așa cum a arătat istoria, asemenea Balcanilor, este un butoi de pulbere. Spania, Franța, Italia și Grecia sunt doar câteva dintre țările care alcătuiesc acest variat areal de identități. Totuși, fiecare dintre ele poartă o pecete comună.

În cartea sa extrem de bine argumentată din punct de vedere științific *The Culture of Fire on Earth* (1997), Stephen J. Pyne arată că, de pildă, întreaga cultură a Greciei stă sub semnul focului. Fizic, pădurile devin victime ale incendiilor accidentale sau intenționate, declanșate pentru a speria crescătorii de animale sau ca formă de protest (în timpul domniei regelui Otto li s-a dat foc pădurilor care urmau să intre în patrimoniul regal). Ariditatea teritoriului e datorată și numărului în continuă creștere al caprelor, de care grecii sunt mult prea atașați pentru a vedea că soluția optimă este reducerea acestor surse etimologice ale tragediei (gr. *tragos* = „țap”). Zeul încornorat, cu toate valențele sale negative în cultura creștină de mai târziu, este asociat mereu flăcărilor din regatul întunecat. Pericolele care amenință Grecia modernă stau, de asemenea, sub semnul flăcării, dar și al unei distrugerii cauzate de turismul invaziv. În viziunea autorului, inima Greciei este Creta, patria lui Kazantzakis și a lui El Greco. Negrul pe care cretanii îl poartă pe veșminte e semnul permanentelor vendete, dar și al arderii la care i-a supus Zeus pe Titani. Focul pedepsitor este aici unul semeț și încăpățânat¹.

1. „Ce este Grecia pentru Mediterana este Creta pentru Grecia [...]. Aici, ciclurile de civilizație și cucerire, de represiune, colaps și subterfugii, de reclădire, eroziune și declin durează de acum 4 000 de ani [...]. Cretanii, se spune, poartă în mod obișnuit negru deoarece pe acest pământ al vendetei cineva e mereu în doliu. Pământul e,

Creta devine astfel o punere în abis a unei întregi simbolistici a focului, care însă nu e unică în spațiul mediteraneean. Peninsula Iberică se revendică de la aceeași permanență mobilă. În timp ce spațiul lusitan stă sub semnul apei, cel iberic, susține Edgar Papu (1977, p. 300), e așezat cu certitudine sub cel al focului. Argumentarea sa se bazează pe exemple picturale. La Ribeira, detaliile „sunt câteodată atât de pasionat accentuate de reflexele focului, încât capătă incandescența fierului încins”; Zurbarán se caracterizează printr-un „colorit ce se întunecă într-un cafeniu cald, parcă de cuptor încins”, iar El Greco e definit astfel: „Nimeni ca El Greco, bunăoară, n-a reușit să creeze o corespondență atât de vie între focul ce mistuie personajele și stilizarea verticală a acestor ființe, ca niște pâlپări de flacără” (*ibidem*, p. 301). În același spațiu iberic, al permanentizării picturale prin elemente semantice din câmpul focului, se nasc personaje universale, de tipul lui Don Quijote, pe care același Edgar Papu l-a caracterizat ca aparținând unei tipologii aparte de caractere: oamenii-flacără. Acest tip de personaje însumează iluzia, dar și denunțarea ei, melancolia, lumea ca spectacol, spiritul picaresc, ludicul, umbra, subînțelesul, echivocul, varietatea, adică permanența barocă în sine. Focul oferă înțelesul metaforic al lucrului care, îndărătul unei străluciri bogate, asemenea timpului, se consumă pe sine, se anihilează. În acest context, ne amintim fără să vrem de celebrul tablou al lui Goya *Saturn devorându-și copiii*.

Stephen J. Pyne vede în istoria Spaniei oglinda perfectă a acestei automistuirii: focurile apar cu precizie remarcabilă și se corelează cu prăbușirea dictaturii lui António de Oliveira Salazar și Francisco Franco. De asemenea, focul este mărturia materială a reformei agrare, mult mai importantă până în epoca

de asemenea, în doliu. Aici, Zeus s-a războit cu Titanii și a ars sălbatic țărâna. Aici, focul grecesc este cel mai încăpățânat, și sfidător, și nemilos” (Pyne, 1997, p. 107).

modernă decât oricare altă reformă de la recucerirea peninsulei de la mauri prin foc și sabie¹. Și Élie Faure (1988, p. 84) descrie creuzetul spaniol în termeni asemănători:

Sfârtecată în zece părți de religie, război, natură – munți, stânci, platouri arse, pe care iarba nu crește –, Spania nu s-a putut impune timp de două mii de ani [...]. Flăcările au țâșnit din întuneric, au străpuns zidurile, urcând până în vârful turnurilor, cruzimea frenetică și pasiunea melancolică s-au ivit de pretutindeni.

Raportul este bivalent. Peisajul e un fel de reflectare temperamentală și organizatorică a poporului care îl locuiește, dar relația este valabilă și în sens invers. Clima toridă, contrabalansată de o deschidere maritimă ce vine odată cu melancoliile inerente, a făcut ca Spania să fie reprezentată la nivel de imaginar de fețele aprinse și zvâcnetele puternice ale inimii atunci când, într-un asalt final, taurul îngenunchează rănit, dar și de ritmul dictat de castanietele înflăcărate:

Curând, cuvintele se pierd în ceva nedeslușit, vocea nu mai intonează decât aahh și aaiii, într-un ritm monoton, aproape tânguitor, încet și totuși sălbatic, violent. Încet, sălbatic și violent e și dansul fetei, mereu același și mereu altul, un dans liniștit, furios, un dans al întregului corp [...]. Spectatorii stau liniștiți. Tropăitul monoton, sălbatic le pătrunde în sânge, dar ei nu se mișcă, stau încremeniți (Feuchtwanger, 1959, p. 345).

1. „Nu mai puțin impresionantă e sincronizarea focului. Cu o precizie remarcabilă, izbucnirea sa se corelează cu prăbușirea dictaturii lui António de Oliveira Salazar și Francisco Franco, care au strâns în gheare pentru atâta vreme societatea iberică. Cu și mai mare fidelitate, focul stă mărturie unei reformări agrare fundamentale, mult mai importantă decât oricare alta de la recucerirea peninsulei de la mauri, prin foc și sabie” (Pyne, 1997, p. 111).

Așa îl surprinde Feuchtwanger, în încercarea sa de a circumscrie esența unui veac și a unei țări care l-a dat lumii pe Francisco Goya. Dar la aceasta vom reveni într-un capitol următor.

1.4. Flacăra – de la permanența barocă la recurența semantică a vocabularului critic

De-a lungul timpului, ca în cazul oricărui alt curent de impact, barocul a cunoscut numeroase încercări de circumscriere teoretică. Există un număr mare de istorii sau monografii ale curentului care pornesc de la localizarea precisă: *Istoria barocului în Italia* (Cornelius Gurlitt, 1887), *Renaștere și Baroc. O cercetare asupra funcțiunii și genezei stilului baroc în Italia* (Heinrich Wölfflin, 1887) sau *Literatura barocului în Italia, Spania și Franța* (Ion Pulbere, 1975). Există, de asemenea, un alt plan de circumscriere: cel al estetismului acestui curent (Benedetto Croce, 1929).

Dincolo de aceste situări cronologice ori geografice, de sentimentele de admirație și adeziune la spiritul estetic baroc sau, dimpotrivă, de desconsiderare a acestui tip de sensibilitate, Edgar Papu consideră că barocul ar trebui să fie perceput, în primul rând, nu ca un curent artistic ori ideologic, ci ca un *fragment de viață*, un tip de existență valabil dincolo de granițele datării istorice, după cum afirmă și titlul cărții sale din 1977. De aceea, Papu reformează și extinde palierele cercetării propuse de René Wellek în *The Concept of Baroque in Literary Scholarship*, adică cele care țin restrictiv de stil și de criteriul ideologic, la paliere care vizează forma, ideea și trăirea. Totodată, el vede în principiile criticului elvețian Jean Rousset (*La Littérature de l'âge baroque en France: Circé et le paon*) o abordare mult mai subtilă și mai pătrunzătoare decât cea a lui Wölfflin. După același principiu, acesta din urmă fusese motivat, în *Kunstgeschichtliche*

Grundbegriffe, să schimbe, la rândul-i, cele cinci principii propuse de înaintașul său, respectiv *viziunea picturală, adâncimea, unitatea, complexitatea și obscuritatea*, în altele patru, mult mai puțin vaste în accepțiile lor: *instabilitatea echilibrului, mobilitatea operei, metamorfoza și dominanța*. Dincolo de categorii, barocul se caracterizează mai ales prin imagini-simbol precum linxul, cochilia, perla ori flacăra.

Dacă ar fi să alegem dintre aceste simboluri, conform criteriilor teoretice expuse în rândurile anterioare, unul care să definească barocul cu cea mai mare acuratețe, atunci am opta pentru *flacăra*, deși am lăsa cu regret în urmă și perla cea deplin feminină. Ambele sunt motive recurente ale barocului: universuri ale luminii înregistrate, conținute și ogindite. Focul ține de suveranitatea mișcării, deoarece materia dispune de formă creând-o și distrugând-o succesiv, dar și de metamorfoză, de preschimbarea spontană și abruptă a unui spațiu intermediar¹. Nu vom insista pe un istoric al curentului, pentru că nu ne-am propus acest lucru, dar vom urmări, cel puțin în liniile sale principale, cele mai importante etape ale evoluției postbaroce și semantice a motivului *flăcării*. Diana Adamek (2004, p. 12) amintește despre faptul că, prin introducerea asonanțelor care franjуреază un cadru prestabilit, în interiorul său, compoziția barocă primește, în fond, fluentă. Autoarea insistă asupra *narației dramatice* pe care orice operă de acest tip o înglobează, fie chiar și involuntar, în încercarea de a surprinde un moment absolut al translației. În spațiul baroc, mișcarea e dirijată vectorial de indici ai reprezentării plastice, potrivit lui Al. Ciorănescu, citat de autoarea mai sus menționată, pentru că acum contemplația transcende staticul, devenind participare în sine, lectură

1. „Imaginea flăcării este cea care traduce limbajul baroc, incluzându-i denotațiile. În flacăra, focul devine metaforă a pasiunii [...]. Flacăra este cu siguranță exemplul paradigmatic al actului de vorbire care performează, plutind undeva între obiectul anunțat și eveniment (faptul real)” (Bal, 2002, p. 83).

vizuală. Între formele geometrizzate utilizate pentru a descrie parcursul condus al privirii, o deosebită importanță o au spațiile create la întâlnirea diagonalelor diferitelor patrulatere, dar și linia ondulată ce descrie bolta semicilindrică și spațiile treflate. În expresia sa spiralată, flacăra este probabil cea mai bună metaforă pentru descrierea unui astfel de parcurs vizual dilematic ce se suprimă pe sine, parcurgând labirintic un drum care-și caută nu ieșirea din formă, ci adâncirea în ea. Alături de flacăra ființează aici unda și norul, Circe și Proteu, carnavalul și teatrul în fațetări interschimbabile ale metamorfozei. Însă mai aproape de parcursul evolutiv al lucrării noastre stă interesul pentru stările afective aflate la granița dintre pulsione și purism intim, dintre arderile spiritualizate și cele pasionale.

Sensibilitatea barocă și permanențele sale, cu spațiile metamorfice și revărsările luxuriante, este așadar nucleul de la care pornim în capitolul de față. Flacăra, ca motiv literar și artistic, derivă din baroc și e important să reținem aceasta, pentru că valențele motivului, în formele sale multiple, nu încetează niciodată să păstreze această caracteristică a alternanței formale. Pentru decuparea ulterioară a motivului, propunem un alt reper important din punct de vedere cultural, cum ar fi studiul lui Gaston Bachelard *Psihanaliza focului*. Autorul insistă pe această transformare imprevizibilă a flăcării, însă nuanțează problema în funcție de sensul plurivoc și psihanalitic al elementului. Focul poate fi deopotrivă chemarea rugului sacrificial, adică predicția distrugerii care e în sine reînnoire, și interdicție, și primul semn de civilizație (Prometeu). El este straniu și fecund, fiind în același timp atât formă de divinație, cât și o banală reverie la gura sobei (complexul lui Empedocle). El este, desigur, conștiință a căldurii intime și, prin urmare, posesiune, sexualitate. Poate fi obsesie (în cazul piromanilor) sau convenție socială (vatra casei convertită în șemineu decorativ). E sursă a vieții, mijloc de purificare. Filosoful și criticul literar francez își susține fiecare dintre aceste direcții de analiză prin exemplificări poetice ori narative. De aceea, nu putem rata ocazia de a ne reîntoarce,

prin exemplele pe care le oferă, acolo unde e cazul și unde e oportun, la obiectul lucrării noastre.

Ce trebuie reținut e faptul că, odată cu ecourile modificate perceptiv în timp ale barocului, fascinația pentru flăcără nu dispare câtuși de puțin, ci, dimpotrivă, renaște în preocupări critice și artistice diverse, fapt firesc, desigur, având în vedere importanța pe care acest element primar îl are în istoria umanității.

Menționasem anterior că fiecare dintre perechile pe care le-am propus în studiul de față se revendică de la un motiv tematic, poate restrictiv în viziunea unora, dar comun: cel al *flăcării*. Dincolo de spațiul comun de viață pe care l-am înscris în sintagma *geografie aridă*, o altă rațiune care stă îndărătul opțiunii noastre pentru acest motiv este existența de netăgăduit a unor personalități ce creează sub semnul unei puternice neliniști interioare, pe parcursul căutării unei certitudini care se refuză mereu; oameni pentru care materialul prim îl constituie suprafețele ce nu acceptă contururi, ce pun la îndoială optica generalizată și conveniențele, oameni care, de cele mai multe ori, sunt percepuți la limita fragilă dintre genialitate și nebunie. Nu dorim să facem din acest numitor comun o categorie închisă. Vom respecta diferențierile subtile de nuanță și aducem în sprijinul nostru chiar exemplul analizei pe care o oferă Liviu Rusu (1989). El susține că există trei tipuri de viziune a lumii, trei categorii: *tipul simpatetic*, *tipul demoniac echilibrat* și *tipul demoniac expansiv*. Această sistematizare se bazează pe diferențieri temperamentale, tot așa cum și perechile pe care le-am propus pentru studiu, deși revendicate de la acest motiv comun, al flăcării, și de la o geografie a convergențelor mediteraneene, nu vor fi câtuși de puțin reduse la o masă amorfă identitară.

Studiul lui Liviu Rusu merită o paranteză explicativă. Pentru fiecare categorie menționată autorul identifică un scriitor, un artist și un muzician pe care-i consideră reprezentativi. Trecerea

de la o categorie la alta vizează tentele, și nu culorile primare. Goethe, de pildă, aparține tipului demoniac echilibrat pentru că îl definește aspirația spre o viață armonioasă, dar armonia spre care tinde nu e dată, ci cucerită în urma unor perioade consecutive de calm și involburare. Întreaga sa operă, consideră Liviu Rusu, e structurată pe trei piloni esențiali: unitatea, echilibrul și polaritatea. Atunci când vine vorba despre exemplificarea tipului demoniac expansiv, printre artiștii reprezentativi Liviu Rusu îl identifică pe Rodin, pe care îl vom analiza detaliat din punct de vedere temperamental într-un capitol următor. E destul să amintim o scurtă caracterizare pe care esteticianul și criticul român i-o face, pentru a considera argumentarea răspunsului la obiecțiile de mai sus pornită în direcția potrivită: „lumea lui nu cunoaște starea statică” (Rusu, 1989, p. 309). Faptul că un sculptor care se presupune că lucrează cu un material inert, solid și static prin definiție trezește senzația unei involburări, aceeași pe care Élie Faure (1988, p. 80) o numește „o indicație de mișcare, o pată pe un desen, o vibrație colorată care își depășește liniile, ca o împrăștiere de flacără care se răsucesc, cade sau se înalță”, poate demonstra că motivul flăcării ales nu este nicidecum unul restrictiv în depistarea unui numitor comun, ci doar forma de bază de la care vor pleca disocierile potrivite.

Când vine vorba despre Rodin, aceeași recuzită critică o întâlnim și în cazul lui Gaston Bachelard (1989, p. 54):

Fără concepția noastră despre focul intim formator, despre focul înțeles ca factor al ideilor și al visurilor noastre, despre focul considerat ca germen, flacără obiectivă, pe de-a-ntregul nimicitoare, nu putem explica intuiția lui Rodin. Meditând asupra acestei intuiții, înțelegem că, într-un anumit fel, Rodin este sculptorul profunzimii și că, împotriva unei necesități ineluctabile a meseriei sale, el a împins oarecum trăsăturile interiorului spre exterior, ca o viață, ca o flacără.

Faure (1988, p. 190) rămâne fidel aceleiași arii semantice atunci când se oprește o clipă și asupra lui Rilke:

Dar adevărata idealizare a focului se formează urmând dialectica fenomenologică a focului și a luminii. Ca toate dialecticile sensibile pe care le găsim la baza sublimării dialectice, ideologia focului prin lumină se bazează pe o contradicție fenomenală: câteodată focul strălucește fără să ardă; atunci valoarea sa este de o puritate totală. Pentru Rilke, „a fi iubit înseamnă a se arde în flăcări; a iubi înseamnă a străluci fără de sfârșit”.

Sau asupra lui Goya: „Goya este un vrăjitor care fierbe ierburi și surprinde în aburul arzător spiritul întunecat al pământului pe care a crescut” (*ibidem*). În sfârșit, despre El Greco spune: „El Greco a eliberat sufletul spaniol. După el, flacăra urcă, dreaptă și înaltă, pentru a muri aproape brusc” (*ibidem*, p. 93).

La Rilke, însăși recuzita lingvistică se centrează pe același motiv al arderii, în cadrul monografiei sale despre Auguste Rodin, publicată în 1903. Descriind statuia Sfântului Ioan Botezătorul pe care maestrul o creează, el îl percepe astfel: „O văpaie a cugetului, o furtună a violenței [...]. Trupul acestui om nu mai e neprihănit; pustiurile l-au dogorât, foamea l-a muncit și toată setea lumii l-a încercat” (Rilke, 1986a, p. 119). Ceea ce-l frapează la această statuie e gestul care se naște descriind firav un început de ființare, în mâna întinsă a poruncă și în piciorul care abia se desprinde de pe sol. În ansamblul operei însă, deși nu toate statuile înfățișează voluntar o intenție, arderea interioară e constantă: „dar chiar și la cei ce stau, gestică se dezvoltă, se închircește ca o hârtie aprinsă, devine mai energică, mai compactă, mai agitată” (*ibidem*). Altădată, vorbind despre un bust al pictorului Jean-Paul Laurens, el afirmă: „Uimitoarea un bust al pictorului Jean-Paul Laurens, el afirmă: „Uimitoarea patină a cărei tentă de negru de fum străbate metalul, ca o vâlvătaie de foc și scânteii, contribuie la desăvârșirea tulburătoarei

frumuseți a acestei statui” (Rilke, 1986a, p. 137). Însă Rilke (2007b, p. 331) face uz de același câmp lexical și în propria operă poetică, de exemplu, atunci când descrie anticul tors al lui Apollo: „Dar încă-ncins/ e torsul, ca un candelabru-aprins,/ și-n el, re-ntoarsă doar, strălucitoare/ Privirea-i stăruie mereu” sau în fragmente organizate în jurul unui zeu monoteist, modern: „După înger el strigă atunci și veni la el, cuprins de foc,/ îngerul: și iar dădu porunci/ și-i goni în sfânt la loc/ să se lupte-n el cu draci demenți” (*ibidem*, p. 348) sau în poemul care-i descrie trăirea religioasă: „Te-aș fi putut acolo stinge,/ prezentă, tu, fără hotare./ Te-aș fi zvârlit ca pe o minge/ În bucurii clocoțitoare,/ ca să te prindă cineva/ și să te-întâmpine-n căderea ta/ sărind cu mâinile-nălțate,/ o, lucru-al lucrurilor toate./ Te-aș fi lăsat/ să fulgeri ca o lamă de oțel./ Și ți-aș fi prins tot focu-ntr-un inel/ din aurul cel mai curat,/ să-mi rămână/ pe cea mai albă mână” (*ibidem*, p. 80).

Nici Mario Vargas Llosa nu e departe de recurența acestui motiv. Pentru a nu da decât două exemple de tipul crochiului plastic, urmând să revenim la ele într-un studiu ulterior dedicat scriitorului, *Casa Verde* arde, iar în *Mătușa Julia și condeierul*, creierul lui Pedro Camacho, autorul de piese de teatru, funcționează în sistem piromanic: „Încep să scriu la revărsatul zorilor. La amiază, creierul meu e o făclie. Apoi pierde din tărie, iar spre seară mă opresc, fiindcă rămâne numai jarul” (1985, p. 60).

În concluzie, putem vorbi despre un element comun, repetitiv în opera acestor scriitori și artiști pe care-i aducem în discuție. Flăcările sunt constante, chiar dacă nuanțează înțelesuri diverse. Dar la aceasta ne vom referi în detaliu în capitolele următoare.

CAPITOLUL 2

Nikos Kazantzakis și El Greco

2.1. Medii sufletești oglindite.

Estetica flăcării

Un pictor și un scriitor, El Greco și Kazantzakis, ni se adresează în maniere diferite din punctul de vedere al exprimării artistice. Mesajul este însă comun. Amândoi urmăresc un singur lucru, o singură imagine nemiloasă, devoratoare și indestructibilă, după cum numește Kazantzakis *esența*. Mai mult decât atât, amândoi se împărtășesc de la aceeași candoare a căutării. O căutare febrilă, neînduplecată și consecventă pentru a găsi răspunsul la problematica ce îi mistuie deopotrivă: *dialectica suflet/trup*. Cretani de origine, ambii țin să reamintească lumii apartenența lor națională ori de câte ori căutarea care le conduce viața pare să se apropie de un liman. Dar limanul întrezărit funcționează ca o nadă, ca o iluzie optică sau ca un imbold pentru o înaintare ce aduce mai curând cu un act sacrificial în drumul spre un ideal imposibil.

Dacă este să ne oprim pe rând la toate aceste puncte de convergență (proveniența cretană comună, căutarea unei soluții care să împace modul în care materia și spiritul pot coexista armonios și, în fine, temperamentul pasional care-i caracterizează), atunci, fără îndoială, ar trebui să începem analiza noastră cu insula-mamă. De altfel, una dintre puținele date sigure consemnate în cețoasa istorie personală a celui dintâi, a pictorului,

după cum amintește și Manuel B. Cossío (1985, p. 22) în studiul său monografic intitulat *El Greco*, e faptul că artistul s-a născut în Candia (Creta). Această mărturie a identității primare o va purta cu sine și în momentul când își părăsește pământul natal și se stabilește în Spania, sub forma semnăturii pe care o lasă posterității de fiecare dată când finalizează o operă pe care o apreciază drept valoroasă.

El Greco caută un spațiu de manifestare deplină a forțelor sale latente. Dorește un spațiu care să-i ofere o gamă largă de posibilități de a căror explorare are nevoie pentru a-și crea nemuritoare opera. Asupra acestei idei insistă și Gregorio Marañón (1977, p. 31) în studiul său, centrându-și interesul pe mediul geografic considerat hotărâtor. El susține că pasiunile și antipatiile din viața oamenilor mari, deși nu au o aparență logică, se explică prin mecanismele interioare ale geniului. Pentru a clarifica, autorul notează că, de pildă, între aceste pasiuni se înscrie și nevoia permanentă de strămutare spre alte locuri, mai îndepărtate. Esența a ceea ce înseamnă, în cele din urmă, cu adevărat El Greco nu poate astfel să facă abstracție de această peregrinare. Fiecare popas al acestuia a dat prilejul istoricilor și criticilor de artă să considere, pe rând, fundamentale unul sau altul dintre punctele prin care trece parcursul deschis spre infinit al artistului. Această scindare a opiniilor despre opririle esențiale pe drumul exprimării de sine o amintește în cartea sa și Virgil Mocanu (1980): unii critici (R. Escholier, de pildă) identifică Bizanțul drept sursă principală a originalității pictorului, susținându-și punctul de vedere prin argumente iconografice. Alții, cum ar fi Williamsen sau Pallucchini, îi atribuie perioadei italiene din creația lui El Greco rolul predominant pentru că, spun ei, acum artistul se formează deplin în Bragona, cartier grecesc din Veneția, în umbra procedeeleor stilistice ale Renașterii târzii. În această perioadă, e drept, cretanul își desăvârșește tehnica urmând specificul atelierelor lui Tițian, Brassano sau Tintoretto. Tot atunci, asemenea multor artiști ai acelei

vremi, își exersează admirația pentru Rafael, Michelangelo sau Correggio. Apărătorii influenței spaniole, pe de altă parte, susțin că geniul își exersează caracteristicile care vor contribui la celebritatea sa ulterioară abia în atmosfera singulară din Toledo. De această parte se situează și anterior-pomenitul Manuel B. Cossío. Poziționarea sa argumentativă se datorează observației că orașul acesta înseamnă mai degrabă punctul de climax al unei deveniri treptate a influențelor și, deci, maturizarea armonioasă în funcție de care ar trebui să judecăm fiecare artist. Părerea aceasta pare să se fi generalizat. Enciclopedia *The Book of Art. A Pictorial Encyclopedia of Painting* (volumul 8) înregistrează nediferențiat pe fracțiuni de critică parcursul treptat al pictorului¹. El rezidă în cumulara bazei mistice specifice stilului bizantin cu serenitatea masivității italiene, dar și cu mișcarea sa energetică, la care s-a adăugat, în Spania, un simțământ acut al realului și tangibilului.

Cât privește influența mediului din Toledo, pe care o susține cu vehemență Cossío, aceasta ar putea fi demonstrată și astfel: în foarte multe dintre tablourile maestrului, orașul sau fragmente din peisajul acestuia sunt integrate în pictură; de exemplu, în *Înălțarea la cer*, în colțul din stânga-jos e redat un fragment de peisaj din Toledo, iar în *Sfântul Martin și săracul* fundalul e asigurat de același recognoscibil loc comun. Este evident că Sfântul Martin n-a fost contemporan cu El Greco, dar pictorul se folosește de Toledo în crearea fundalului pentru a sublinia faptul că milostenia va fi întotdeauna de actualitate. Singura pictură care tratează un subiect mitologic în cazul cretanului, *Laocoon*, se desfășoară acronic, în cadrul aceleiași panorame din Toledo, sub ochii a trei personaje greu de recunoscut, deoarece pictorul nu le-a terminat. Goi și albi, exact ca niște statui de marmură antice, Laocoon și fiii lui mor uciși de doi șerpi uriași, în ipostaze tipic manieriste. Pictorul aduce un ultim omagiu orașului

1. Stilul artistului este definit astfel: *its Italian massive relief and energetic movement și instinctive feeling for the real and the tangible*.

de adopție, prezentând imaginea acestuia în medalionul desenat de trupul rigid al șarpelui care atacă și de brațele întinse ale tânărului care se apără¹.

Istoric, o privire de ansamblu asupra orașului pe vremea când în el locuia El Greco ar arăta astfel: Toledo era o fostă capitală, dar un oraș care, deși părăsit de curte, era totuși unul al seniorilor, clerului, negoțului, industriilor și meșteșugarilor înfloritori. Rămânea un oraș al unei vieți intelectuale uimitor de bogate. Era vremea celebrului mecanism al lui Juanelo, destinat aducției apei în oraș, și a proiectului revoluționar, eșuat ulterior, al legării pe calea apei a Lisabonei cu Madridul, prin intermediul râurilor Jarama și Manzanares.

Toledo de atunci ni se pare interesant nu numai din punct de vedere economic sau cultural, ci și geografic. Manuel B. Cossío (1985, p. 117) ne prezintă peisajul din Toledo ca având o excepțională poziție topografică, pe o stâncă de granit aspră și înaltă, locuită de un mozaic de civilizații înghesuite, ce conviețuiesc într-un tablou magnific, al varietății: se găsesc în Toledo biserici în stil gotic sau mudejar, dar și străzi maure, înguste, șerpuind pe pante. Din prisma multitudinilor de rase și de religii care se armonizează pe același teritoriu, Toledo seamănă cu Creta de proveniență a lui El Greco. Ambele sunt niște conglomerate de popoare și influențe care conviețuiesc, păstrând în fondul subconștient, generator de creație, urmele civilizațiilor care le-au peregrinat.

Cu trei mii de ani înainte de Christos, Creta stătea sub semnul civilizației minoice și al primelor contacte cu egiptenii. Între 395 și 1453 după Christos, acest spațiu e în plină înflorire bizantină: francii și venețienii împart teritoriul grec între ei, iar în Peloponez, Rhodos și Creta se construiesc fortărețe

1. Pentru prezentarea tablourilor însoțite de comentarii critice am făcut apel la revista *Mari pictori. Viața, sursele de inspirație și opera*, nr. 69, *El Greco*, pp. 18-26.

împotriva amenințării turce. Nici perioada pe care o surprinde Kazantzakis în romanele sale plasate în Grecia nu e lipsită de frământări. E perioada războiului greco-turc.

Din toate aceste valuri care trec peste teritoriul insulei, se păstrează obiceiuri și credințe. Relațiile dintre popoarele diferite care împart același teritoriu, cu sau fără voie, se fluidizează, deși permanent plutește în aer obișnuința amenințării războiului. La fel, Spania este, în secolul lui El Greco, un spațiu al succesivelor stări de conflict urmate de permanente, dar nereușite încercări de armonizare. Domnia regelui Filip al II-lea are loc la sfârșitul unui secol violent, în care Spania cucerește Portugalia și cele două Sicilii, respinge Islamul, cucerește America și își trimite armata împotriva Angliei.

În descendența străbunului său cretan, Kazantzakis a avut de depășit propriile încercări. La capătul acestui drum anevoios, el se întreabă, în autobiografia sa literară *Raport către El Greco*, dacă nu cumva parcursul îi seamănă până la calchiere cu cel al înaintașului: „N-a lăsat și el, oare, aceleași urme însângerate pe pietre?”. Drumul însângerat de care pomenește scriitorul reprezintă nu o căutare stilistică, precum în cazul pictorului, ci o permanentă încercare de ostoire a flăcării interioare la nivel spiritual. Propria căutare are alte popasuri: Hristos, Buddha, Lenin sau Odiseu, și nu Veneția sau Toledo. Căutarea este însă consecventă. Popasurile sunt arderi de mai mare intensitate. Sunt impetuoase dorințe de luare în stăpânire a unui teritoriu încă necucerit.

Drumul se deschide spre infinit. Matematic, trasarea acestuia ar corespunde unei semidrepte, închisă doar în punctul de origine, dar neconstrânsă în orice formă de manifestare ulterioară pe care ar putea s-o asume. Iar spațiul – hotarul care-i circumscribe neliniștea – e pământul grecesc. De altfel, temperamentul pasionat care-i unește pe cei doi poate fi înțeles pe deplin doar dacă urmărim coordonatele acestei semidrepte pe care singuri nu se sfiesc s-o indice urmașilor: în semnătură, pentru a-și marca

începutul (la El Greco) și în replicile sau frământările personajelor (la Kazantzakis).

Scriitorul amintește mereu, ca element formativ esențial, de revelația peisajului grecesc, cu istoria și spiritualitatea lui specifică. Nu întâmplător, primul lucru pe care-l face acesta în redactarea *Raportului către El Greco* este să arunce o ultimă privire de rămas-bun pământului natal: „Îmi strâng uneltele: văzul, mirosul, pipăitul, gustul, auzul, rațiunea. S-a înserat, ziua mea de muncă s-a sfârșit, mă întorc aidoma cârțiței în casa mea, pământul. Nu pentru că sunt ostenit, dar soarele a apus”. Într-adevăr, nu era ostenit. Lucra neîmpăcat cu sine și neîndurător. La cincizeci și cinci de ani, termina marele său poem *Odyssea*, la șaizeci și patru scria *Alexis Zorba*, iar la șaptezeci și doi crea *Hristos răstignit a doua oară*. Își programase activitatea literară până în jurul vârstei de optzeci și trei de ani, dar soarele a apus, într-adevăr, prea devreme, răpindu-i din programata sa activitate un deceniu. Se întoarce sufletește la dragul său pământ natal ori de câte ori are ocazia. Într-unul dintre ultimele capitole ale *Raportului către El Greco*, intitulat „Privirea cretană”, sentimentele care-l încearcă sunt nu de tristețe, așa cum pare să fi pornit la drum în redactarea cărții, ci pline de vitalism, pliate pe o sărbătoare a venerației pământului-leagăn. Kazantzakis nu concepe cum ar putea să se nască acolo altfel de zei decât cei cu pântec, cu frunze de viță-de-vie pe frunte, senzoriali, fiindcă, în opinia sa, acest pământ poate fi lesne confundat cu un paradis terestru, iar Creta, cu atât mai mult, după cum recomandă până și ghidurile geografice moderne (*Grecia. Ghid complet*, 1993, p. 307), reflectă esența întregii Grecii.

Însă pământul acesta, dincolo de vitalismul său, nu este, în mod necesar, unul al bucuriei neîntrerupte. Construcția palimpsestică la nivel afectiv se vedește, de pildă, în felul în care scriitorul vede lucrurile, prin intermediul neînfricatului său Căpitan Mihalis (Kazantzakis, 1962, p. 79): privirea unui vultur,

spunea acesta, ar surprinde unduirile trupului ars de soare al Cretei, țărmurile luminoase, lente și nisipoase sau, dimpotrivă, sălbatice, stâncoase și roșii ca sângele. Creta este un spațiu al podoabelor, dar și un spațiu unde cel mai potrivit este să invoci divinitatea nu prin rugăciuni sau plânsete, nici prin răbdare sau blesteme, ci într-un mod straniu, specific temperamentului insular: prin focul de armă. Completarea acestei viziuni a căpitanului se face prin intermediul unui alt personaj, din același roman:

S-ar zice că o flăcără sfântă animă Creta, o flăcără căreia i s-ar putea spune „suflet” și care se află mai presus de viață și de moarte. Mândrie, dârzenie, vitejie sau poate toate acestea la un loc, cu ceva inexprimabil pe deasupra, cu ceva impalpabil, care te face să te simți mândru că ești om... (1962, p. 79)

Trebuie să amintim și părerea părintelui Ianaros din *Fratricizii* (Kazantzakis, 1993, p. 180), care este absolut convins că Dumnezeu s-a născut pe pământurile sălbatice ale Greciei, purtând *evzon* și *tsarouchia* întocmai ca locuitorii săi. E un Dumnezeu „cioplit din stâncile ei însângerate”, îndurerat, rănit de mii de ori și încăpățânat.

Asemenea personajelor sale, Kazantzakis se simte legat de „munții pârjoliți” ai pământurilor natale. Strânse cu grijă și redate publicului, multe dintre scrisorile sale văd lumina tiparului abia sub îngrijirea celei de-a doua soții, Eleni Kazantzakis. Ei îi va scrie în 1925 că, privind marea și munții Cretei, simte că trupul îi este plămădit din acest pământ, iar sufletul din acest aer al spațiului său de origine, de care se simte legat vital, „precum florile de rădăcinile lor” (*idem*, 1981, p. 41).

Revenirea permanentă la apartenența identitară în scrierile sale nu face decât să întărească ideea mediului asumat cu experiență formativă în determinarea personalității. La acest scriitor, spațiul devine mediu sufletesc oglindit. De altfel, viața scriitoricească a lui Kazantzakis este, în primul rând, o căutare a

identității, nu atât la nivelul particular al ființei, cât la nivelul conceptului de Om, așa cum îl înțelege autorul. Căutarea sa e una deosebit de rafinată, plasată la granița dintre materie și spirit și ea îl va solicita în permanență, nelăsându-se niciodată pe deplin elucidată.

Kazantzakis alege pentru reprezentarea Cretei eroi neînfricați, mândri și aproape sălbatici, iar acest lucru nu e deloc întâmplător. Pe drept cuvânt, istoriei zbuciumate a insulei, peisajului aspru, stâncos și neprietenos nu-i puteau corespunde decât astfel de tipuri de eroi: căpitani sau preoți care nu cunosc limitele, după celebrul îndemn pe care Kazantzakis îl primește de la străbunul său ca răspuns la *Raport*: „Mergi până acolo unde nu mai poți!”. De altfel, nu este greu de înțeles nici de ce El Greco a preferat acest oraș spaniol, Toledo. Oamenii de aici sunt, după cum ni-i zugrăvește Cossío (1981, p. 89), „uscățivi și colțuroși, cu trupul și spiritul aspru și viguros, asemeni câmpiilor aride și munților de granit în care trăiesc [...] cu maniere nobile și grave, cu înfățișare contemplativă și indiferență, exagerați, emfatici și întortocheați în gândire și rostire, impulsivi și violenți în faptă, ca și cugetarea năvalnică a râurilor lor”, adică nu foarte departe de firea și temperamentul cretan. El Greco trebuie să fi simțit această parțială identificare.

Identificarea mentală și afectivă a acestor două spații o face și Kazantzakis în timpul vizitei sale în Spania. I se pare că oamenii acestor locuri și stâncile sunt forme organice similare:

peisajul Toledoului nu este atât de tragic pe cât mi-am închipuit [...] seamănă mult cu Creta cea din împrejurimile Knossosului, Măslinii, pământul roșu... Mai ales acolo, pe stâncile prăvălite de pe malurile râului Tajo, am simțit adânc sufletul lui El Greco! Stâncile acelea pârjolite, cenușii, ascuțite [...] seamănă cu trupurile din tablourile lui El Greco (1981, p. 181).

Acceași suprapunere de imagini o constată și Élie Faure (1988, p. 89), care vede în El Greco, când avea douăzeci și cinci de ani, la sosirea în Spania, „un reprezentant al vechilor civilizații, stăpânit de nevroze seculare, pe care înfățișarea sălbatică a ținutului de unde venise și trăsăturile de caracter foarte accentuate ale poporului în mijlocul căruia urma să trăiască l-au izbit și l-au subjugat din prima clipă”. Autorul reține, în caracterizarea spațiului din Toledo, imaginea sa de granit, ariditatea lui funebră și lividitatea de cadavru, considerând aceste trăsături ca fiind hotărâtoare pentru creația pictorului. Mediul influențează opera, care transferă spaima la nivel artistic în flacăra întunecată a orașului. Pictura cretanului e receptată ca fiind înfricoșătoare și splendidă totodată. Rămân în memorie oasele care străpung pielea uscată, observă Faure, precum și ochii înfundați în orbite, dar care ard, gurile ca niște tăieturi, părul rarit de post, de viața ascetică, de asfixierea lentă. Despre continuitatea de spirit Creta-Toledo tot el afirmă că ține de „umbră zeilor care rătăcea încă pe coastele mărilor meridionale” și că umbra „băuse un vin tare din cupa de aur de Veneția și se lăsase târâtă, fără ca El Greco s-o poată consuma aici toată, către deșerturile de piatră arzătoare în care uscăciunea lucrului nu lasă spiritului altă cale decât pe cea a morții”, sintetizând în acest fragment întregul parcurs al vieții pictorului.

Aflat în călătorie în Spania, Adrian Marino (1995, pp. 99-100) reunește aceleași fire identitare în capitolul său despre Toledo, intitulat „Tensiune și ardere”, explicând:

[orașul] trebuie văzut de la distanță, sclipind mat în soare, ca să-ți dai seama că nota fundamentală a locului este arderea în tensiune, ariditatea, calcinarea, îndepărtarea totală a naturii [...] stânca a fost prefăcută în cărămidă arsă și reclădită, bucată cu bucată, într-o viziune utopică și exotică.

Această viziune caracterizează pe deplin opera lui El Greco, și nu ne referim doar la perioada sa picturală, în care figurile umane sunt prelungite. Întreaga sa operă este identificată cu această tensiune interioară specifică spațiului în care locuiește. Adrian Marino aduce argumente în favoarea acestei observații, prin indicarea mai întâi a unei impresii imediate pe care o dă peisajul din Toledo: o flacără care mistuie, pustiește și purifică tot ce atinge. Orașul-cochilie, specific mediteraneean, care parcă se ridică spre cer desprinzându-se extatic de pe o fâșie îngustă și roșie de pământ, nu poate să nu alimenteze această impresie a unei vetre cu jar, a unor pâlpâiri de flacără. Incendiul devine scrum, dar poate să se reaprindă oricând în vâlvătăi enorme. Nimic nu poate înlocui, constată Marino, privirea directă și bucuria de a-l regăsi pe El Greco la el acasă, integrat spațiului pe care îl reflectă atât de bine în opera sa.

Kazantzakis nu se mulțumește să ia cunoștință doar în plan livresc cu patria de adopție a străbunului său cretan, ci merge la fața locului. Nu putea, venit dintr-un țărâm asemănător, de îngemănare a oamenilor și a stâncilor arse de soare și roșii ca sângele, să nu resimtă această chemare și această afinitate cu spațiul locuit de modelul său. Stăpânit de o emoție puternică la gândul întâlnirii cu aceste pământuri, autorul afirmă: „Nu-s în stare să descriu emoția care m-a cuprins când în marea sală am văzut vreo treizeci de El Greco. Sunt nerăbdător să plec la Toledo! Doamne, ce fericire să trăiești și să ai ochi să poți vedea toate astea!” (Kazantzakis, 1981, p. 176). El se pregătește intens pentru contactul prim cu Spania: studiază cu patimă, până la epuizare, legislația, economia și politica spaniole și este interesat de domeniul artistic. Când, în sfârșit, vede Spania, trăirea lui este completă și mărturisește că s-a apropiat cu toate simțurile de El Greco la Escorial. Mai târziu, aflat în vizită la fondatorul Muzeului El Greco, văzând tabloul Sfântului Ludovic, impresia sa este nealterată în fața chipului spectral al acestuia

și a ochilor înfundați în orbite. De altfel, într-o scrisoare către Eleni, Kazantzakis va relata:

Nici o reproducere nu-l poate reda pe El Greco. Culoarele, albastrul acela deschis, verdele [...] strălucesc a idoma metalelor, trupul omenesc este athletic, solid, acoperit parcă de o cuirasă și deodată apare fața trasă, obosită, vibrând înflăcărată [...]. Întâlnirea dintre cei doi cretani a fost atât de răscolitoare, de năvalnică (1981, p. 184).

Acest moment e atât de important pentru Kazantzakis, încât ține să o repete ori de câte ori are prilejul. Traseul său e repetitiv. În 1926 se documentează despre pictori și despre Spania înainte de a o vizita, revine în această țară în 1932, iar în 1933 începe să scrie intens despre strămoșul său spaniolo-cretan. Lucrul propriu-zis, organizat, de construcție a *Raportului* nu începe decât după 1955, așa cum îl anunță pe prietenul său Pandelis Prevelakis. Intitulat inițial *Scrisori către El Greco*, proiectul cărții îl obseda, fiind gândit ca o destăinuire față de cretan: „tare n-aș vrea să plec înainte de-a sta de vorbă cu El Greco. Îmi dau seama din ce în ce mai mult că el este străbunul meu” (Kazantzakis, 1986, p. 6). Titlul se schimbă pe măsură ce scriitorul își regândește cartea ca pe un raport în accepția militară. Opera va fi scrisă abia după o lungă perioadă de muncă interioară, într-un răstimp surprinzător de scurt, ca o neașteptată izbucnire vulcanică. Ea va fi anunțată pentru publicare foarte târziu, fiindcă autorul său, extrem de exigent cu sine, plănuiește să o rescrie de trei ori. N-a mai putut să o facă și poate că acest lucru nu înseamnă o pierdere, în măsura în care cizelarea ei ar fi răpit din emoția inițială a scrierii.

Nu avem de-a face însă, susține Darie Novăceanu în prefața la *Raportul* lui Kazantzakis (vezi Mocanu, 1980, p. 14), cu un simplu exercițiu autobiografic, ci mai degrabă cu o confesiune, în sensul destăinuirii tuturor resorturilor și resurselor psihice

sau biologice care l-au determinat să fie ceea ce a fost. O spovedanie a unui om către întreaga umanitate.

Adresarea în *Raport* nu e una care se construiește strict din rațiuni livrești sau doar pentru că, întâmplător, cei doi au aceeași naționalitate. Ea reprezintă o sosire acasă, în porturi dragi, cunoscute. E salutul unui luptător cu veșnicia către un altul.

El Greco a fost investit cu termenii *nebun, mistic, mizantrop, astigmat* și tot ce putea duce spre lărgirea aurei de mister care s-a așezat în jurul său. Kazantzakis nu-l înțelege astfel.

Gilbert Durand (1998, p. 115) afirma că opera de artă poate cunoaște două paliere de tratare. În primul rând, ea poate fi situată într-o rețea semnificativă și structural existentă care solicită înțelegerea, interpretarea și familiaritatea. De aici rezultă o obiectivitate care acceptă necondiționat analizele critice și reducățiile explicative. În al doilea rând, ea cere o individualitate incredibilă. La aceasta se ajunge doar printr-un act uman al emoției similare, participative la confirmarea valorilor vieții. Substratul comun de sensibilitate îl apropie pe Kazantzakis de El Greco într-un mod reverențios și mândru în același timp. Respectul pe care pictorul îl cere și cu care scriitorul îl întâmpină poate fi înțeles doar după înlăturarea barierelor ridicate de fantezia prolixă care-l îndepărtează pe acesta de reacțiile firești și necesare în interpretarea operelor sale. Dincolo de excesele mistice sau patologice, El Greco ar trebui interpretat, susține Virgil Mocanu (1980, p. 14), ca un filosof profund, o inteligență mereu vie, mereu tensionată de solicitările unor spații spirituale frecvent antinomice și totuși compensatorii. Ceea ce îl definește pe cretan e obsesiva căutare a soluțiilor de expresivitate pură, încercarea continuă de a sorta materia pentru a o umaniza și a o proiecta în spiritual. Arta sa e o artă a tumultului prin nervozitatea desenului, a fluidizării personajelor, a vervei, dar și o oglindire a unor spații stranii, care arată ca niște proiecții supranaturale.

De altfel, interpretarea pe care o dă Virgil Mocanu acestei evoluții a dialecticii materie/spirit la El Greco se structurează în liniile esențiale ale etapelor peregrinării artistului. Între 1558 și 1568, perioada uceniciei, autorul consideră că pictorul s-a luptat pentru stabilirea unui echilibru între imuabilitatea transcendenței bizantine deprinsă în Creta și iminența concepțiilor umaniste ale renașcentismului venețian. Reprezentative pentru această perioadă sunt considerate a fi lucrări precum *Tripticul de la Modena*, din care face parte cunoscutul *Munte Sinai* (în care ni se prezintă o atmosferă încărcată de tensiune gata să se declanșeze și personaje purtând sigla manieristă). Apoi, El Greco face trecerea spre pictura barocă, unde majoritatea criticilor de artă îl încadrează ca mediator¹.

Între 1569 și 1575, același Virgil Mocanu observă în opera cretanului acumulări de concepție și limbaj, materializate în analiza de tip raționalist și scientist (vezi *Izgonirea din templu*). Ca o paranteză, putem aminti faptul că Rudolf Arnheim (1979, p. 100) observă, în această ultimă operă amintită, alegerea cu grijă a culorilor, astfel încât să-și corespundă subtil. Tentele de gălbui și cafeniu lipsite de strălucire subliniază roșul aprins rezervat veșmintelor lui Iisus și ale unuia dintre zarafi care se înclină, în colțul din stânga-jos al tabloului. Zaraful nu are repartizate tentele roșietice ca semn de egalitate cromatică cu Hristos, ci pentru a orienta privirea celui care cercetează tabloul. Deși privirea e captată de figura centrală, similitudinea coloristică dintre haina lui Hristos și a zarafului îndeamnă la o deplasare a acesteia către celălalt spațiu roșu. Mișcarea privirii desenează traiectoria biciului, care e subliniată, la rândul-i, de brațele ridicate ale celor două personaje interpuse. Astfel se

1. Andrei Oțetea (1968) îl consideră pe El Greco mediator al barocului, datorită exagerării efectelor de masă, de lumină și culoare care își vor găsi împlinirea deplină între 1550 și 1680, prin Diego Velázquez, Esteban Murillo sau Francisco Zurbarán.

realizează dinamica. Ochiul percepe efectiv acțiunea ce reprezintă subiectul picturii. Avem de-a face cu o lectură vizuală.

O a treia perioadă picturală este, în concepția lui Virgil Mocanu, cea cuprinsă între 1576 și 1602. Conflictele dintre condiția materială a omului și aspirația sa spirituală sunt acum fățișe. Tabloul indicat ca fiind reprezentativ pentru această perioadă este *Batjocorirea*. Ultima etapă, 1603-1614, stă sub semnul clișeului acceptat de „artist damnat”. Autorul studiului o consideră epoca picturalității pure, a metaforelor și aluziilor, precum în *Logodna Fecioarei*¹, încununare a spiritului asupra materiei.

Ceea ce mulți consideră a fi specific lui El Greco, fără a încerca o astfel de periodizare menită să vizeze transformările de concepție, sunt figurile alungite, dar, din păcate, sunt destui cei care le aduc ca argument pentru „nebunia” cretanului. Gregorio Marañón (1977, pp. 11-13) nu acceptă acest argument ca fiind unul irecuzabil, așa cum îl refuză și pe cel al defectului de vedere (după unele păreri, pictorul ar fi suferit de astigmatism miopic, afirmație nedemonstrată încă). Marañón susține că e vorba despre un expresionism în cadrul căruia, în mod deliberat și din rațiuni strict spirituale, marele artist a dat figurilor sale o reprezentare dinamică, o vibrație alungită. Prin urmare, ar trebui să vorbim de fapt despre o pictură *ascensională*, și nu despre o alungire statică a acestor figuri. Faptul că nu este vorba despre o boală fizică sau psihică în reprezentarea specifică a figurilor lui El Greco poate fi dovedit prin următorul exemplu: artistul creează o statuie a Mântuitorului pe care o modelează când avea 57 de ani (în 1598, când locuia deja de 23 de ani în Toledo). El reprezintă figura umană în mod clasic, dovedind o bună cunoaștere a anatomiei și a tuturor trăsăturilor fizice, așa

1. În volumul *Pictura barocă. Două secole de minunății în pragul picturii moderne* (p. 19) se afirmă că *Logodna Fecioarei* are „fragilitatea translucidă a aripilor unui fluture”. Nu întâmplător, fundalul ales este unul al pânzelor tremurătoare.

cum le înțelegem în mod obișnuit. În concluzie, deformarea ar fi un act intelectual, conștient, interpretat ca ordine lăuntrică. Aceste figuri reprezintă un posibil răspuns în problema raportului dintre spirit și materie, devenită o realitate proprie, stringentă. În sprijinul observației sale despre nevoia interioară de a picta în acest fel, Marañón (1977, p. 137) menționează chiar doleanța lui El Greco, pe care o regăsește în proiectul prezentat pentru efectuarea unei lucrări în capela Isabellei de Oballe, din biserica San Vicente. Pictorul cere să i se adauge retablelui patru picioare și jumătate, ca să aibă o formă desăvârșită, „nu scundă, care e cel mai urât lucru cu putință pentru orice fel de formă”. Acestei mărturisiri a pictorului i se adaugă o alta în redarea tabloului *Vederea și planul orașului Toledo*: „și măbind figurile, m-am gândit că ele sunt oarecum aidoma corpurilor cerești, asemenea luminilor care, văzute de departe, oricât de mici ar fi, mi se par mari”.

El Greco caută permanent echilibrul dintre trup și suflet. Se pare că singura formă convenabilă pentru exprimarea acestuia era cea a flăcării secondate de umbră. Umbra e considerată reminență de origine orientală în arta sa și este utilizată în cele două regimuri ale sale: ca obscuritate (beznă) sau ca dublură a figurii umane. Figurile celeste ale artistului ar putea fi asemuite cu niște umbre care țâșnesc, contribuind la puternica impresie ascensională. Pe când umbra este „reprezentanta sufletului pentru trupul viu”, „sufletul însuși e o flăcără” (*ibidem*, p. 142). Realizarea echilibrului e dificilă și tocmai de aceea flacăra este singurul simbol convenabil pentru exprimarea mistuirii interioare, a luptei pentru supremație dintre cer și pământ. Uneori, lupta devine de-a dreptul dureroasă, deznădăjduită și poate că sub această impresie Cossío (1985, p. 95) afirma că tipul caracteristic creațiilor sale este *Batjocorirea*. În același timp, dacă încercăm să reducem tabloul la o singură imagine dureroasă, vom avea de ales între expresivitatea figurii Sfântului Petru ori a Sfântului Ildefonso de la Escorial sau a Sfinților Iosif și Bernardin

de la Toledo, încadrate de „cât mai puțin pământ posibil și, drept fundal, cerul imens și chinuit”.

Ceea ce rămâne la sfârșitul acestei lupte dintre cer și pământ este impresia de dinamism pur și de frenezie spirituală a individualității.

În acest sens, Cossío (1985, pp. 119-128) îl considera pe El Greco pe deplin baroc. El merge pe un drum doar al său, neliniștit, chinuit de problematica luminii și a culorii, care trădează frenezia interioară. Uneori, se precipită și se avântă încrezător, proclamând că pictura nu este doar o chestiune de rețete și canoane, ci trăire și muncă inspirată, personală. Iată de ce își permite să-l *disprețuiască* pe Michelangelo (de care îl unește totuși continua nemulțumire și neliniștea spiritului): pentru migala tehnică de care dă dovadă în dauna culorii, care ar trebui să explodeze pe pânză.

O astfel de situație este cea a revelației și transgresării care descriu proiecția mentală a cretanului din *Înmormântarea contelui de Orgaz*. Flăcările lumânărilor din acest tablou sunt echivalentul pictural al studiului mâinilor, ce întrețin, la rândul lor, combustia spirituală. Iar dacă *Personaj suflând într-o flacără* e un studiu expresiv al luminii, cromaticii și anatomiei, pânza *Bunavestire* poate fi deconstruită geometric, așa cum face Virgil Mocanu (1980, p. 38), care gândește spațiul reprezentării pe linia celor două diagonale marcate de corpul Mariei și al îngerului. În centrul convergent s-ar afla, în opinia sa, sursa iradiantă a iluminării, flacăra.

De fapt, o astfel de deconstrucție o făcuse anterior Charles Bouleau (1979, p. 296), care era convins că pictura folosește o geometrie a raporturilor. Prefacerile succesive ale picturii pun accentul rând pe rând pe linia dreaptă din construcția poligoanelor regulate ale Evului Mediu, pe linia care strânge formele într-o rețea ce are un punct central, asemenea firelor unei pânze de păianjen, odată cu descoperirea perspectivei în școala italiană, sau pe linia ondulată teoretizată de Lomazzo în Cinquecento.

Conform acestuia, construcția tabloului se organizează în funcție de două tipuri de piramidă: una e dreaptă, în maniera lui Michelangelo, iar cealaltă e în formă de flacără, conform principiului că „toate mișcările trebuie reprezentate în așa fel încât trupul să aibă înfățișarea unei limbi de foc, lucru la care natura se pretează cu ușurință” (Bouleau, 1979). Manierismul se subordonează perfect acestei indicații, deoarece artiștii săi pun accentul pe maleabilitatea trupurilor oamenilor sau ale animalelor. Charles Bouleau (*ibidem*, p. 135) îl consideră pe El Greco geniul acestui curent, pentru că „toarnă în aceste linii suple și docile întregul său misticism și demonstrează că estetica flăcării, scumpă lui Lomazzo, poate exprima elanul cel mai sublim”. Aplicând teoria asupra tabloului cretanului, el observă că, în cazul *Înălțării* (de la Prado), linia pe care se află Iisus țâșnește drept în sus, pe ax, în timp ce restul liniilor se curbează spre înăuntru, descriind o imagine-simbol a arderii. În *Ospățul din casa lui Simon*, fuziunea elementelor creează un ornament ce se stinge în vârful turnului (limbile de foc sub forma literei s sunt inversate în acest tablou).

Dincolo de toate aceste considerații teoretice, cel care l-a înțeles cel mai bine, prin comuniune de spirit, pe El Greco pare a fi tot Kazantzakis, care mărturisește că vizita sa la Toledo a fost, de fapt, revelația despovărării de greutatea trupului și prefacerea în flacără. Nu doar orașul, ci și portretul pictorului devine, în imaginația sa, văpaie: „veniseși de pe pământul iubit al Cretei și stăteai în fața mea, un senior neînduplecat, cu bărbuța ta de țap, albă ca neaua, cu buzele strânse, cu privirea extatică, plină de flăcări și de aripi” (Kazantzakis, 1986, p. 29). Specificitatea portretisticii cretanului și cea mai frumoasă imagine echivalentă artei acestuia pe care Kazantzakis o poate găsi este imaginea mâinii pictorului, care i se înfățișează scriitorului mânjită de toate culorile și arzând. Este o punere în abis a întregii opere a lui El Greco. Instrumentul se preschimbă metonimic în produs finit. Mișcarea ce intermediază nu mai

descrie un arc lin, ci o metamorfozare subită, atemporală. Culoarele se nasc fantastic în mâna celui care pictează, iar fremătarea interioară se materializează din pricina intensității în ardere vizibilă. Revenirea mereu la ideea de ardere poate părea o înregistrare obsesivă a unui element lexical și vizual căutat cu tot dinadinsul, însă această prezență este, pentru orice lector avizat, o prezență repetitivă evidentă.

Impresia produsă asupra lui Kazantzakis este atât de puternică, încât se identifică sufletește cu pânza lui El Greco, *Toledo în furtună*, prin regăsirea, în zbuciumul exprimat de această operă, a propriei lupte interioare cu lumina și cu întunericul deopotrivă. Prin urmare, el va exclama plin de tumult: „O, de-aș putea să mă fac o flacără să mă unesc cu tine!” (Kazantzakis, 1986, p. 499). Or, dacă această prefacere i-ar fi refuzată, tot ce și-ar mai putea dori ar fi puterea de a construi din foc, mare și pietre o lume după bunul său plac. O astfel de lume ar fi nu numai singura în care s-ar putea simți bine, dar și singura lume pe măsura sa, după cum afirmă mândru. O lume a elementelor primare, a forțelor nestăvilite, a zeilor întrupați.

Imaginile pe care Kazantzakis le găsește corespunzătoare arderii interioare a pictorului, flăcării care mediază între cer și pământ sunt trei creaturi surprinse în stadii intermediare de viață: larva care se face fluture, peștele zburător care sare deasupra apei în efortul de a-și depăși starea și viermele care se prefăce în mătase. Sunt forme materializate ale unui spațiu de graniță care nu are denumire, ale unui spațiu plasmatic, fluid. Sunt esențe care își refuză o formă anume, devenind succesive. Sunt contraste ce se anihilează, dar nu caută neapărat armonizarea.

Numai înțelegând acest lucru imaginea Creației și a sfârșitului concepută de scriitor poate deveni limpede. La început, el nu situează nici Cuvântul, nici Fapta, ci Focul, pentru ca tot ceea ce urmează arderii să se reîntoarcă în văpaie. Este și legea sufletului omenesc, care se consumă neîncetat de-a lungul anilor și care, uneori, precum în cazul marilor creatori, ia forma binecuvântată de frenezie divină.

2.2. Eroii și sfinți

L-am asemănat pe Kazantzakis cu El Greco, un pelerin pe drumul veșnicei căutări a echilibrului între materie și spirit. Parcurusul său punctează opriri incandescente, organizate pe două poziții antinomice. Ele privesc detașarea în raport cu acțiunea, după cum observă pertinent Florina Iliș (1999, pp. 56-58). Autoarea face distincția între căutarea spirituală (la rândul ei, de două tipuri: abstrasă din lume ori de tip martiric), care se va opri pentru o clipă asupra figurilor lui Hristos sau Buddha în parcurusul scriitorului, și cea în care rolul principal nu-l mai joacă piosul sau resemnarea, ci curajul de a-ți asuma propriile acțiuni, ca în cazul lui Ulise, sau înscrierea în destinul uman colectiv, precum în cazul lui Lenin. De fapt, aceste opriri nu sunt decât circumscrieri de bătălie în cazul unui război mai extins: depășirea condiției umane. Florina Iliș (*ibidem*, pp. 56-58) redă parcurusul scriitorului ca o reflectare imediată a strigătului de a fi, ca ecou intensificat al celui angajat într-o permanentă luptă¹.

Angajarea în luptă se face sub două forțe antitetice, care îl construiesc pe Kazantzakis și, prin reflectare, pe personajele acestuia ca fapte duble. În opinia lui Mihai Pătrașcu (1999, pp. 43-52), fapta dublă este rod al (dez)armonizării celor două revendicări ale originii. Mama e sfințenia, forma cea mai eroică a devotamentului, pe când tatăl corespunde unui eroism care bravează prin putere fizică și dârzenie, nesfiindu-se să se arate uneori chiar sălbatic și agresiv. Trăind în atmosfera unei Grecii tensionate, urmele acestei experiențe sunt permanent vizibile în vocabularul operei scriitorului. Cuvinte precum *luptă*, *datorie*, *asalt*, *cucerire* sunt folosite frecvent. De altfel, în viziunea sa,

1. „Conform concepției sale estetice, opera este o reflectare imediată a strigătului de a fi pe o suprafață discontinuă a lumii, un ecou intensificat de strigătul omului angajat într-o permanentă luptă” (Iliș, 1999, p. 56).

Dumnezeu însuși devine general, iar omul soldat, viața acestuia, oricât de ciudată ar părea formularea, nefiind nimic altceva decât satisfacerea stagiului militar. De aici rezultă, amintește Florina Iliș (1999, pp. 56-58), interesul profund pe care Kazantzakis îl manifestă pentru persoana chistică și dubla sa natură¹.

Se cere însă parcurgerea pe rând a acestor probleme.

Permanentă căutare a scriitorului își are originea în încercarea de reconciliere a celor două figuri părintești. Tatăl său e urmașul unui neam arab care se stabilește în apropiere de Megalo Kastro, orașul natal a lui Kazantzakis. Creta fusese luată înapoi de la arabi în secolul al X-lea. Pe strămoșii săi îi descrie ca fiind mândri, încăpățânați, sobri, nesociabili, strângând în ei mânia sau iubirea timp de ani de zile, pentru a izbucni apoi, într-o bună zi, frenetic. Suprema binefacere pentru ei nu e viața, ci patima. Răspunzând demonului interior care-i chinuie în permanență, fac gesturi exagerate. Își străpung brațul cu cuțitul pentru a lăsa sângele să curgă și a se simți astfel ușurați. Ajung chiar să ucidă femeia pe care o iubesc pentru a nu cădea în robia ei. Căutarea scriitorului, revendicată de la această descendență, devine una riscantă: „Ce înseamnă, oare, să-i prefac pe barbarii mei strămoși în spirit? Înseamnă să-i duc până la sacrificiul suprem și să-i fac să piară” (Kazantzakis, 1986, p. 37).

Pe tatăl său, aspru, neînduplecat, îl va descrie în *Libertate sau moarte* (*Căpitan Mihalis*). Portretul literar e o formă metamorfozată a străpungerii brațului pentru liniștirea clocotului sângelui. Înseamnă o eliberare de sub tirania figurii ce i-a ordonat, până la un punct, devenirea. Este o izbucnire plină de tumult materializată în scriitură, asemenea izbucnirilor frenetice ale strămoșilor săi. Felul în care-l zugrăvește Kazantzakis, în romanul mai sus menționat, este mai degrabă o încadrare în mitic. Figura eroului se conturează uriașă, imprevizibilă și greu

1. „Interesul profund pe care Kazantzakis îl manifestă pentru persoana chistică se traduce, între altele, prin recunoașterea implicită a puterii charismatice, concordantă cu dubla sa natură” (Iliș, 1999, p. 56).

de stăpânit. Nu-l miră cu nimic pe lector atunci când personajul se ridică înfuriat și aruncă o privire încludată spre arhanghelul Mihail, patronul său, poruncindu-i mental să se coboare din spațiul oblăduț al icoanelor și să facă puțină ordine în lume. Raportul cu divinul capătă valențe noi. Barierele reverenței au fost de mult sfărâmate. Kazantzakis ne plasează într-o lume în care muritorii sunt gata să se ia la trântă cu sfinții, fără ca aceasta să însemne o îndepărtare de divinitate. Căpitan Mihalis, la biserică, în Joia Mare, „se închina, deschidea gura și primea trupul și sângele Domnului pe care îl simțea pătrunzându-i în mădule ca o flăcără vie” (Kazantzakis, 1962, p. 197).

Figura Căpitanului devine, la acest scriitor, o figură tipologică. Permanent dominat de tensiuni interioare, acest personaj pare a-și găsi împlinirea doar atunci când luptă cu îndârjire pentru eliberarea Cretei de sub jugul otoman sau când are ocazia să fie ultima fortificație vie a unui petec de pământ ce trebuie apărat cu prețul vieții. Arderea interioară specifică scrierii lui Kazantzakis se transferă personajelor sale. Căpitan Mihalis, un uriaș impresionând prin forță fizică și tărie de caracter, are clipe când energia sa debordantă pare a rupe zăgazurile. Sunt clipe în care nu-i rămâne de făcut altceva decât să-și vâre mâna în flacăra focului ca să-l doară, când nu-i rămâne decât să se înjunghie cu pumnalul în pulpă ca să iasă sângele, sau să-și afunde capul într-o găleată cu apă de fântână pentru a-și stinge focul interior care-l mistuie.

În esență, Căpitanul pare a fi lavă întrupată în formă umană. Căutând durerea ca pe o eliberare, acest personaj transgresează condiția umană. Formele de automutilare pot fi traduse ca încercări de restabilire a contactului cu materia, cu senzația de corporalitate pe care o pierde, pentru o clipă, atunci când corpul i se aprinde și se transformă în energie plasmatică. Până și greșeala care îl va apăsa tot restul vieții, hotărându-l spre o formă mascată de autosacrificare, nu e o greșeală întemeiată strict pe rațiuni omenești. Atras de cadâna Eminé, căpitanul Mihalis

refuză această posibilă iubire, asemeni străbunilor lui Kazantzakis: ucigând femeia iubită, femeia care l-ar putea înrobi, femeia care l-ar putea îndepărta de parcursul său eroic. Pe femeia aceasta nu trebuie s-o iubească, deoarece întreaga ființă a căpitanului nu este decât un imperativ al datoriei, al ființării nu pentru sine, ci pentru țară. Dar, atunci când plecă pe ascuns din tabăra războinicilor pentru a se elibera de *femeia demon* prin uciderea ei, căpitanul Mihalis trădează, în ochii celorlalți, cauza sfântă a Cretei. Plecarea sa este înțeleasă ca formă de lașitate, deși acoperă, în fond, o hotărâre puternică, o luptă pe un plan superior luptei imediate în care este implicat căpitanul. Mănăstirea pe care ar fi trebuit să o apere cade sub armele potrivnicilor turci de îndată ce acesta își părăsește postul. Echilibrul sufleteș al eroului va fi pentru totdeauna tulburat și el se va acuza mereu: „Mă apasă un mare păcat. Zi și noapte, în inima mea arde o mănăstire. Sunt vinovat, voi plăti!” (Kazantzakis, 1986, p. 429). Nu trebuie să mai subliniem încă o dată, credem, frecvența termenilor care aparțin aceluiași câmp lexical, cel al arderii. Figura tatălui din fragmentele autobiografice (cu modificările literare de rigoare), cea a corespondentului acestuia, Căpitan Mihalis, sunt punctări ale arderii de mare intensitate. *Flacăra, ardoare, sânge care clocotește, lavă, vâlvătaie, temperament, îndârjire, înflăcărare* sunt doar câțiva dintre termenii care ar putea eticheta figura paternă.

Dacă tatăl este eroul, omul de acțiune, figura maternă circumscrisă cel mai bine figura omului care trăiește detașat, plin de înțelegere. Despre ea, autorul notează că avea răbdare, puterea de a îndura și blândețea pământului însuși. Capitolul închinat figurii materne în *Raport către El Greco* începe, de altfel, simplu, închizând într-o singură propoziție celălalt pol al constantei lor sufletești ce aparțin scriitorului: „Mama era o femeie sfântă” (*ibidem*, p. 44). Ea e figura care veghează mereu cu căldură și dragoste asupra fiului său. Ei îi va scrie, în perioada studiilor,

scrisori duioase, pline de gingășie și bună dispoziție. În paralel, va trimite, de asemenea, epistole solemne, pline de respect și bună-cuviință adresate tatălui său. Astfel, figurile celor doi părinți se înscriu, pentru Kazantzakis, în universuri diferite. Plasarea sa personală ține de un spațiu convergent, intermediar, și de aici tot zbuciumul stabilirii preponderenței identității de filiație:

Un curent dublu de sânge, cel grec din partea mamei și cel arab dinspre tată, curge în vinele mele, este pozitiv și solitar, dându-mi putere, bucurie și bogăție lăuntrică. Lupta pentru sinteza celor două impulsuri antagonice a dat scop și unitate vieții mele [...] când presentimentul nedefinit din sufletul meu a devenit certitudine, lumea vizibilă a căpătat o anume ordine, viața mea lăuntrică și cea exterioară, descoperindu-și dubla rădăcină ancestrală, s-au împăcat una cu cealaltă. De aceea, după mulți ani, târziu, a fost cu puțință ca dușmănia tainică pe care am simțit-o față de tatăl meu să se prefacă, după moartea lui, în iubire” (Kazantzakis, 1986, p. 4).

Arderea interioară a tatălui primește noi valențe în arderea interioară a lui Kazantzakis. Tumultul eroului devine, în fiul său, luptă pentru împăcarea tendințelor opuse și căutare spirituală a drumului spre lumină:

Amândoi părinții pulsează în sângele meu; unul aprig, puternic, ursuz; celălalt blând, bun, sfânt. I-am purtat cu mine toată viața fără să piară nici unul dintre ei. Atât cât voi trăi, vor trăi și ei în mine și se vor lupta, fiecare în felul lui, să-mi stăpânească gândurile și faptele.

Eroul și sfântul se luptă în sufletul scriitorului pentru întâietate. În capitolul „Legende sacre” din *Raport*, Kazantzakis povestește cum, inspirat de viețile sfinților, hotărăște să meargă, copil fiind, cu un vapor spre Muntele Athos, ca să se facă sfânt. Mult mai târziu, pe vremea studiilor la Viena, se îmbolnăvește

și pe față îi apare o eczemă. Un profesor erudit, specialist în psihanaliză, o numește boală a asceților, datorată neconcordanței dintre nevoile sufletului și ale trupului. În cazul său, aplecarea spre viețile sfinților alternează constant cu aplecarea spre misiunea eroică. Sfinții se contopesc cu cavalerii care pornesc să salveze lumea, cu exploratorii sau cu eroii civilizatori. În adolescență, înființează împreună cu câțiva prieteni *Societatea prietenească*, având drept scop lupta necruțătoare împotriva falsității, a servituții și a nedreptății, până la moarte.

Are deseori presimțirea că adevăratul om este acela care se împotrivește și luptă, netemându-se să spună nu, nici măcar în fața lui Dumnezeu.

Indiferent pe care dintre romanele lui Kazantzakis îl parcurgem, ne vom regăsi prinși, la un moment dat, în vârtoarea unui război, a unui conflict etnic sau măcar a unei confruntări radicale de opinii.

În *Libertate sau moarte* (*Căpitan Mihalis*), conflictul se bazează pe datorii sufletești neplătite, veșnice vendete de familie în care sunt implicate până și fantomele celor răposați. Ne trezim în plină atmosferă hamletiană atunci când descoperim că intriga acțiunii este bazată pe îndemnurile părinților uciși care cer răzbunare. Recurgerea la acest procedeu narativ se explică prin convertirea trecutului național în simbolism mistic și justificarea, prin aceasta, a istoriilor de opoziție dintre creștini și musulmani. Particularitatea acestui roman e dată de puternica legătură sufletească dintre doi prieteni: Căpitan Mihalis (eroică și aspră figură despre care am avut prilejul să discutăm la începuturile acestui capitol) și turcul Nuri Bei, cu care împarte o frăție de sânge. Intervine în calmul acestei prietenii, pentru o vreme, ademenitoarea figură a cadănei Eminé. Căpitanul o va ucide pentru că o considera obstacol în calea datoriei sale și a amicitiei cu Nuri Bei. Dar lucrurile se precipită și conflictele familiale izolate din societatea în mijlocul căreia trăiesc personajele de mai sus converg spre un plan generalizat. Toată suflarea

acelor locuri e cuprinsă de patimă și de ură. Turcii vor ucide creștinii pentru mai mult sau mai puțin pretinse insulte, iar aceștia din urmă vor căuta să răzbune moartea celor uciși. Participarea reclamă implicarea oamenilor de cele mai felurite vârste. Nepotul Căpitanului, Theodoris, la numai 17 ani, își organizează propria sa armată de curajoși care nu știu cum să-și stingă văpaia din sânge. Bătrânul Sifakas, figura patriarhului acelor locuri, nemaiputând lupta, învață la 100 de ani să scrie, pentru a așterne în vopsea, oriunde va găsi un perete liber, îndemnul: *Libertate sau Moarte*, în încercarea de a da un imbold conștiinței conaționalilor. Figura sa este imaginată de Kazantzakis ca o variantă de transpunere a vocii cretane prin excelență:

Era însuflețit de o flăcără puternică ce-i venea de dinăuntru. Oriunde vedea un zid ori o poartă mai mare, se oprea și așternea pe ele semnele vrăjite, și zidul, până atunci mut și neînsemnat, începea deodată să strige și să cânte, dând glas pasiunii din sufletul unchiașului (Kazantzakis, 1962, p. 448).

Această încercare de personificare a vocii spațiului cretan reușește pe deplin, în viziunea lui Romul Munteanu (2000, p. 261), care vede în personajul tipic al lui Kazantzakis mai mult decât un simbol sau o abstracțiune: o întrupare deplină a unui om revoltat care, indiferent cum s-ar numi, poartă totdeauna o amprentă națională incontestabilă. Importantă este, pentru autorul citat, optarea pentru un anumit destin, astfel încât romanul devine o ilustrare a concepției despre lume a scriitorului, căpătând caracterul unei ample parabole.

Dacă în *Libertate sau moarte* figurile centrale ale romanului se ghidau după un cod al onoarei de tip eroic, în *Fratricizii*, deși acțiunea este plasată, de asemenea, la întâlnirea a două câmpuri de luptă, personajul cu valență semnificativă deosebită e întruchipat de părintele Ianaros, un preot răzvrătit, încadrat perfect tipologiei de revoltați pe care o pretindea Romul Munteanu.

De fapt, părintele Ianaros se recomandă singur: „Sufletul mi se preface într-o torță cu care aş vrea să dau foc lumii întregi, începând cu mănăstirile” (Kazantzakis, 1993, p. 30). Frământat de întrebări filosofice legate de justetea vieţii ori profund teologale privind prezenţa Divinului în acţiunile omului, el caută mereu să găsească împăcarea între cele două armate (roşie şi neagră, comunistă şi hitleristă) care au dezbinat satul Castelos. Valorile supreme pe care acesta le propovăduieşte sunt iertarea şi iubirea aproapelui. Credinţa sa este una simplă, opusă traficului de influenţă bisericească sau promisiunilor lipsite de substanţă. Virtutea sa se apropie de cea a sfinţilor prin lipsa de măsură. Depăşeşte limitele condiţiei umane urmând imboldul de a cărui înţelepciune şi Kazantzakis se lăsase fascinat: „Mergi până acolo unde nu mai poţi!”. Şi părintele Ianaros merge până acolo unde imaginaţia cititorilor nu putuse să ajungă: supărat că rugăminţile sale pentru aplanarea conflictului nu dau roade în nici una dintre tabere şi speriat de ura care izbucneşte din ce în ce mai tare, fără oprelişti, refuză învierea. Nu urmează nietzschean declararea Divinului ca absenţă instituită de uman (*Dumnezeu a murit!*), ci găseşte că Dumnezeu creează şi este creat simultan. Aşadar refuză să-l creeze pe Dumnezeu şi, refuzându-i învierea, îl îndepărtează fizic şi spiritual din mijlocul enoriaşilor din Castelos. Cu alte cuvinte, îl ia pe Hristos ostatic până când taberele vor consimţi să se reînfrăţească. Actul său, plin de curaj şi de nebunie, are doar efect parţial. Deşi cei care se retrăseseră în munţi coboară pentru slujba bisericească, temporara pace se transformă într-o trambulină spre moarte pentru preot. El va fi ucis de tabăra condusă chiar de fiul său. Nu o dată, părintele Ianaros se teme de deciziile sale. Şovăie atunci când tumultul care-l conduce i se pare a se transforma în sfinţenie sau nebunie. Oricum ar fi interpretată purtarea acestui personaj, un lucru este evident şi fără putinţă de tăgadă: el face corp comun cu personajele extreme ale lui Kazantzakis. Orice hotărâre pe care acestea o iau e o luptă pe viaţă şi pe moarte, asumată din plin, cu conştiinţa responsabilităţii.

Un Hristos care se află încă răstignit, dincolo de Învierea propriu-zisă, e Hristosul pe care-l revendică discursul Părintelui Grigoris la adunarea de taină din curtea boierului Gheorgheos Patriarheas în *Hristos răstignit a doua oară*: „Hristos a înviat, e adevărat, dar în noi, în carnea noastră, el tot răstignit se află” (Kazantzakis, 1968, vol. I, p. 13). Conform datinii străbune, la fiecare șapte ani sunt aleși câțiva dintre sătenii din Licovrisi pentru a re trăi patimile. Întâlnirile oamenilor, din primele pagini ale acestui roman, au tocmai menirea de a stabili viitorii protagoniști ai scenei. Odată rolurile împărțite, empatia este surprinzătoare. Întreaga purtare a ciobanului Manolios, desemnat să joace rolul Mântuitorului, devine una martirică. Își asumă vina celui care ucide, de fapt, pe favoritul agăi, pentru a scăpa de represalii satul, dar este ucis în biserică, într-un final, asemenea celui al cărui rol și l-a asumat, chiar de către cei pe care îi salvase. Ei sunt convinși de fățarnicul preot Grigoris că Manolios e vinovat pentru noua stare haotică în care intră satul. De fapt, haosul se rezumă la mulțimea de zdrențăroși și înfomețați conduși de figura antinomică a părintelui Fotis, care vor apela, în nenumărate rânduri, la ajutorul sătenilor avuți din Licovrisi și pe care, sub amprenta rolurilor asumate, *Hristos* și cei patru *apostoli* (printre care se numără și fiul boierului), îi vor ajuta cu prea multă dărnicie. O dărnicie atât de surprinzătoare încât, după moartea tatălui său, Mihelis, fiu de boier, își cedează întreaga avere care ar fi revenit, e de precizat, preotului Grigoris, odată ce Mihelis s-ar fi căsătorit cu fiica acestuia.

Între eroi și sfinți pendulează toți protagoniștii acestui roman, evidențiind încă o dată preocuparea constantă a scriitorului pentru găsirea măsurii perfecte de redare a raportului dintre spirit și materie. Preotul Fotis îi apare lui Manolios, în clipele de ananghie, ca un îndemn în continuarea mesianismului asumat. Imaginea sa e una asemănătoare figurilor alungite din icoanele bizantine și într-o câțva similară picturii ascensionale a lui El Greco. Despre asemănarea personajelor lui Kazantzakis cu

chipurile pictate ale cretanului vom vorbi însă mai pe larg în capitolul următor. Este potrivită totuși redarea modului în care-l percepe Manolios pe Fotis, deoarece această viziune poate servi drept componentă a argumentării noastre în sublinierea pe care am ținut să o facem cu privire la estetica flăcării în opera scriitorului grec și care se așază perfect, credem, pe tipologia erou/sfânt pe care acesta o urmărește constant de-a lungul scrierilor sale:

Deodată, chipul de ascet al părintelui Fotis, numai flacăra și lumină, ca și cum ar fi fost zămislit din soare, îi apărură aievea în față [...] avea să-și aducă aminte de această clipă de contemplare [...] și avea să-și spună că atunci a cunoscut cea mai mare bucurie din viața lui. Nu, nu era o bucurie, ci ceva mai adânc, mai cuprinzător și mai veșnic, ca o răstignire (Kazantzakis, 1968, vol. II, p. 107).

Nici Manolios nu scapă tipologiei omului-flacăra. Deloc întâmplător, la un moment dat, personajul e pus să sufere, asemenea autorului său, de o similară și temporară eczemă, semn al neconcordanței dintre nevoile sufletului și ale trupului. Ca o întărire a încadrării sale în categoria oamenilor-flacăra, redăm felul în care îl descrie Mihelis: „Am simțit că te învăluia un suflu nou, o strălucire ciudată. S-ar fi zis că crescuseși, te subțiaseseși ca și cum te-ai fi prefăcut într-o flacăra” (Kazantzakis, 1968, vol. II, p. 27). Iar subțierea, elongarea este, fără îndoială, parte din imaginarul specific artei lui El Greco.

Kazantzakis dă viață personajelor sale, le înzestrează cu propria sa ardoare, le născocеște medii și situații potrivite de exprimare, le împodobește cu neliniște, temeritate și pasiune. Și face din toate, indiferent cum le numește, variante ale aceleiași căutări impetuoase, dându-le drept scut, după cum va mărturisi prin Zorba, „o inimă vie, o imensă gură lacomă, un suflet mare în stare brută” (Kazantzakis, 1969, p. 22) și o sensibilitate aparte

față de tot ceea ce este frumos, față de tot ceea ce poate înno-
bila omul. Trăirile lor extreme, fie că sunt manifestări aprige ale
personajelor-eroi, fie credință nestrămutată în valorile umane,
patos și asceză la personajele-sfinți, au același substrat comun
pasional: a urmări înflăcărat o idee, a investi în aceasta întreaga
viață, răbdarea și puterea de luptă. Iar atunci când crezi că focul
a fost ostoit prin balsamuri de o clipă, prin ritmuri și armonii,
el se aprinde mai abtâr: „În timp ce cânt, poate să mi se vor-
bească mult și bine, n-aud nimic, și chiar dacă aud, nu pot să
scot o vorbă. Oricât aș face, nu pot și pace! – Și de ce, Zorba? –
Eh, Pasiunea!” (Kazantzakis, 1969, p. 14) dă explicația revela-
toare celebrul erou al lui Kazantzakis.

Personajele se nasc în interiorul scriitorului din confruntă-
rile de filiație temperamentală, așa după cum am încercat să
demonstrăm, din influențele livrești sau, pur și simplu, din în-
tâlnirile miraculoase cu oameni deosebiți. Aceste ocurențe au
asigurat nucleul în jurul căruia s-au format conglomerate in-
candescente, puncte de referință imposibil de eludat pe par-
cursul vieții scriitorului.

În timpul studiilor la Sorbona, îl impresionează îndeosebi
viața și personalitatea lui Nietzsche, pe care-l numește *măreț
martir* al unei vieți sfinte și tragice din cauza confruntărilor sale
permanente cu boala, care nu i-a permis niciodată vreo relaxare:
„Erai o flăcără, te aprindeai și ardeai până la capăt, lăsați cenușa
în urma ta și plecai [...] am plecat în pelerinaj pe urmele pică-
turilor calde încă ale sângelui tău, pe drumul luptei și al mar-
tiriului tău eroic” (Kazantzakis, 1986, p. 321). Dacă la început
declarațiile filosofului german îi par blasfemii, în cele din urmă
se lasă cucerit de fascinația lor tainică, de strigătul de luptă și
de neliniștea care vine din adâncul lor. Și Nietzsche căutase,
pe rând, în Schopenhauer, în Wagner, în imaginea creată a lui
Zarathustra, în supraom, eroul care să-i subjuge definitiv inima.
Meritul cel mai mare pe care i-l găsește Kazantzakis este că,
ajungând în fața abisului, Nietzsche a pășit înainte fără teamă.

Mai apoi, la Viena, îl descoperă pe Buddha care, conform mărturiei scriitorului, îi strigă: „Dorința e flăcără, iubirea e o flăcără, virtutea, speranța, eu, tu, raiul și iadul sunt flăcări, un lucru și numai un lucru este lumină: renunțarea la flăcără. Ia flăcările care te ard, ia-le și prefă-le în lumină, apoi stinge lumina” (Kazantzakis, 1986, p. 347).

Pe urmă, la Berlin, face cunoștință cu suita de evreice pe care le va prețui și iubi toată viața, evreice cu suflet pribeag, angajate într-o luptă comunistă văzută ca o șansă pentru egalitatea oamenilor.

Descoperirea lor înseamnă și o revigorare erotică după lunga asceză spirituală pe care și-o autoimpune, dar mai ales o reluare a contactului cu oamenii, pierdut în umbra referințelor livrești. În urma acestei experiențe de viață, în sufletul său va fi sădit, de acum încolo, sâmburele militantismului pentru eliberarea de sub condiția nedreaptă a celor sărmani pe care, aici, are prilejul nefericit de a-i vedea locuind în ghetouri imunde. Soluția cea mai potrivită pentru lupta de clasă îi pare a fi, la această dată, figura întrupată în ideologie a lui Stalin. Mărturisește că, sub impresia aceasta, în sufletul său crește „din ce în ce mai mare dorința de a vedea cei doi primordialii, implacabili dușmani și aliați, Spiritul și Materia, luptând unul cu altul ca în palestra sângeroasă a Kremlinului” (Kazantzakis, 1986, p. 395). Prima impresie pe care o are despre Moscova este freamătul, a doua – neliniștea. Imaginea mare stă sub semnul dinamicului, al devenirii, al revoluției. Este orașul unde chipurile sunt, mai mult decât oriunde, aspre, ursuze, ochii plini de flăcări, buzele strânse, iar aerul plin de pregătiri tensionate. Reține atenția imaginea unui ofițer care pare că dansează în timp ce mășăluiește alături de un pluton de soldați. Într-atât de extatic este ritmul trupului său!

În Italia, în răstimpul vizitelor sale la contesa Enrichetta, îl descoperă pe Sfântul din Assisi. Odată, pe când se plimba în compania prietenului său Jorgensen, contesa îi zărește de la ferastră și le comunică la întoarcere că este sigură de faptul că

plimbarea lor a fost susținută de o conversație despre Sfântul Francisc și aceasta deoarece amândoi păreau învăluiți în flăcări. A înregistra fiecare oprire a drumului său prin intermediul constantei flăcării nu este deloc o contradicție sau o lipsă de coerență logică în construirea discursului său literar. Singur mărturisește că ori de câte ori s-a îndrăgostit de vreo femeie sau o idee, a ajuns să-l pasioneze, a regăsit în ele principalele caracteristici ale focului și mării, imaginile cu care sufletul său se află în deplină concordanță. Figurile oamenilor care l-au hotărât spre un anume parcurs gnoseologic, întâmplările miraculoase ale vieții, care i-au dat prilejul stabilirii parametrilor exacti de individualitate, nu sunt decât recodate prin această imagine a flăcării.

Recodarea lor e necesară pentru stabilirea unei armonii interioare. Limbajul comun al sufletului său și al oglinzirilor între care viețuiește reduce discordanțele. Pe de altă parte, rarcodarea la numitorul comun înseamnă, de altfel, și o pregnantă capacitate de a vedea lucrurile până în esența lor. Lumea lui Kazantzakis devine astfel o lume de energii care explodează, renăscându-se permanent în variante echivalente de ființare. Mereu aflat în căutare, scriitorul nu face din eventuala neîmplinire a parcursului său o eșuare de ideal. Nadele nu sunt, în acest caz, viclene și aducătoare de moarte, ci imbolduri temporare pentru susținerea unui „mai departe” oricum vizat.

După atâtea peregrinări prin lume, Kazantzakis îl întâlnește, în persoana unui om simplu, palpabil, abia apoi transformat în personaj, pe cel pe care-l considera un bun îndrumător, o pildă vie și demnă de urmat, pe Zorba:

L-aș fi ales pentru că avea tocmai ceea ce îi lipsește unui mângăitor de hârtie pentru a se izbăvi: privirea primară, care se hrănește ca săgeata, din înălțimi; ingenuitatea creatoare, reînnoită în fiecare dimineață, forța de a vedea lucrările mereu ca în prima clipă și de a conferi virginitate elementelor eterne și celor de fiecare zi: vântul, marea, focul, femeia și pâinea [...]

izbucnind, era în stare să doboare toate barierele – le-a și doborât –, morală, religie, pământ natal, pe care bietul om, plin de frică, le-a înălțat în jurul său ca să se strecoare șchiopătând prin sărmanul hățiș al vieții (Kazantzakis, 1986, p. 445).

Zorba este cel care, atunci când nu-i mai ajung cuvintele pentru a se exprima, începe să danseze, căutând alternative de exprimare pentru focul lăuntric.

Punctele de referință pe care scriitorul grec încearcă să le fixeze în parcursul său biografic sunt, în fond, tenebre interioare care se cer prefăcute în lumină. În scrierile sale este mereu recurentă problematica împăcării forțelor dialectice: binele și răul, Creta și Turcia, lumina și întunericul. Puse în opoziție, nu vor să se dovedească una alteia, ci să găsească echilibrul: „Nu aveam satisfacția unei fraze bine aduse din condei, a unei rime sonore, eu eram un om care lupta și suferea, un om care căuta izbăvirea” (Kazantzakis, 1986, p. 451), mărturisește scriitorul. Finalitatea operei sale constă în modelarea chipului său adevărat, a esenței. Modelarea înseamnă prefacere în flacără și mai apoi, dacă va mai avea timp, înainte de a sosi clipa morții, își dorește să prefacă această flacără în lumină, astfel încât moartea să nu mai aibă ce lua.

Scriitorul imaginează, în capitolul final din *Raportul către El Greco*, închinat cretanului, un dialog pe care-l poartă cu acesta. Diferența de concepție dintre cei doi constă în faptul că, i se pare lui Kazantzakis, El Greco crede că oamenii ar trebui să se rezume la aprinderea flăcării interioare, fiind de datoria paradisiului să-i ducă mai departe în împlinirea spre lumină. În schimb, scriitorul se împotrivește și aspiră să transforme singur, ca om, paradisul, fiindcă atât trupul, cât și sufletul stau deoptrivă sub puterea umană. Puritatea se află, în concepția lui Gaston Bachelard (1989, pp. 100-102), la limita flăcării, acolo unde arderea lasă locul unei vibrații aproape invizibile. Confundarea focului cu lumina se bazează pe un paradox: câteodată

focul strălucește fără să ardă; atunci valoarea sa este de o puritate totală. Focul se dematerializează, se derealizează, devenind spirit. Înțelegem astfel că imaginarul flăcării care se topește în lumină este idealul vizat de Kazantzakis, deoarece înseamnă depășirea unei limite. A merge mereu mai departe conform *Privirii Cretane* e țelul care îi ordonează parcursul.

Din această perspectivă, rafinată observație pe care o face scriitorul grec la adresa tablourilor celebrului pictor – că acestea ard în flăcări cu puțin timp înainte de a se prefăce în cenușă – ni se pare extrem de potrivită.

2.3. Icoane și oameni

Sunt două tipuri de personaje pe care Kazantzakis pune în mod deosebit accentul: eroii și sfinții. Și aceasta deoarece ele reflectă cel mai bine interesul lui scriitoricesc, interesul pentru lupta dintre spirit și materie.

Figura personajului-erou poate fi înțeleasă și ca expresie a lumii tensionate și violente în mijlocul căreia scriitorul s-a născut și a trăit. E vorba mai întâi de Războiul greco-turc, din cauza căruia în copilărie este nevoit să părăsească, pentru un timp, împreună cu familia, insula și apoi de cel de-al Doilea Război Mondial, care a lăsat urme adânci în sensibilitatea națiunilor europene și în vârtoarea căruia, în plină maturitate, se prinde și autorul, precum și de mișcările sociale din Rusia, pentru care a avut mai degrabă o simpatie manifestată ideologic.

Figura sfântului însă trebuie rediscutată și aprofundată urmărind alternativ două planuri.

Întâi este vorba despre un plan concret în care personajele cu înfățișare ascetică, cu morală deosebită sunt efectiv prezentate ca elemente ale unui fir narativ. Apariția acestora privește încercarea de stabilire a unei cât mai perfecte posibilități de

redare a tumultului sufletesc, a unui raport de forță în permanentă schimbare.

Dar imaginea sfântului apare, în romanele lui Kazantzakis, conturată și sub forma icoanelor. Aleși ca patroni spirituali, sfinții lui au particularitatea de a produce o puternică impresie de viață dindărătul ramelor în care pare că stau închiși. În paginile de început ale romanului *Libertate sau moarte* (*Căpitanul Mihalis*) se uită înciudat spre arhanghelul Mihail, ca și cum i-ar porunci mental să lase tihna din iconostas și să se dea jos ca să facă puțină ordine în lume. Arhanghelul Mihail trebuie să-i fi dat impresia însuflețirii. Altfel, cum l-ar fi putut îndemna pe căpitan la dialog? Coborârea din icoană depășește pragul proiectului mental și devine, la propriu, un întrupat mucenic, Mina. El întreține mitologizarea războiului trecând definitiv, prin patronaj, Creta de partea binelui, hrănind impulsul războinic și justificându-l prin participarea la luptă contra musulmanilor, ca într-un fel de modernă epopee homerică în care zeii se implică plini de patos în lupta pământenilor. Astfel, colțul acesta de pământ grecesc devine un loc propice pentru cultivarea imaginii unui sfânt-războinic desemnat să aducă orânduiala într-un spațiu în care figurile oamenilor se contopesc cu ipostaze din istoria religioasă a creștinismului. Pașa servește drept exemplu învățătorului, pentru a evoca elevilor săi figura lui Irod, iar arapul care-l slujește, pe cea a lui Iuda. Planurile istorice nu mai țin de o ordine cronologică, ci de una atemporală în care nu desfășurarea conformă cu realitatea istorică interesează, ci plasarea spațială pe o axă determinată de termeni antinomici bine/rău.

În *Hristos răstignit a doua oară*, icoana mântuitorului apare zugrăvită în limbile focului pe care-l aprinde Manolios pe munte. Nu avem de-a face cu expresia obișnuită, statică, a unei scene care-l întruchipează, ci cu o desfășurare dinamică:

Nu-l mai vede acum decât pe Hristos răstignit pe o limbă de foc. Îl vede limpede, cu chipul palid aplecat peste piept, cu mâinile bătute în cuie pe lemnul crucii [...]. Flacăra juca și în jocurile ei Hristos învia, apărea din cenușă, se subția, se unduia în aer și se făcea nevăzut (Kazantzakis, 1968, vol. I, p. 132).

Reprezentarea lui Hristos nu se rezumă la o icoană, ci merge mai degrabă spre o suită ilustrativă din cuprinsul unei cărți fără cuvinte, așa cum erau frizele bisericești, create pentru înlesnirea drumului spre cunoașterea Cuvântului divin. Ea este adresată celor ce nu se pricep să citească, dar care au, la rândul lor, nevoie de confirmări vizuale. Tot astfel și această imagine prezentată mai sus parcurge în metamorfoză aproape tot istoricul Noului Testament: jertfa Fiului lui Dumnezeu pentru iertarea păcatelor oamenilor (Răstignirea), Învierea din morți și Ridicarea la cer.

Dacă ar fi să dăm un alt exemplu de icoană vie din cuprinsul acestui roman, atunci am aduce în discuție icoana pro-rocului Ilie, a cărei reprezentare populară, tradițională este plasarea acestuia într-un nor de foc care-l înconjoară, individualizând, în suita de sfinți, o urcare la cer. El e patronul bisericii satului din care vin zdrențăroșii stabiliți pe muntele Sarachina. Icoana e una vie, deoarece reprezentarea picturală prinde viață prin întruchiparea părintelui Fotis (Kazantzakis, 1968, vol. II, p. 236) care, coborând din vârful muntelui, sare din stâncă în stâncă cu pulpanele anterioare fluturând în vânt ca niște aripi negre și cu pletele desfăcute pe umeri. În spatele lui, aurora brăzdează cerul cu străluciri purpurii, astfel încât imaginea creată este una a flăcărilor care-l învăluie. Desigur, diferența este de tip ascensional/descensional, dar astfel justifică o posibilă reîntrupare.

Un alt patron spiritual care apare în opera lui Kazantzakis e Sfântul Constantin. Icoana lui este pictată de părintele Iannaros din *Fratricizii*:

El îl pictase așa cum îl văzuse în icoanele pe care păzitorii focului sacru le purtau pe brațe, pășind pe cărbuni aprinși, în acel sat îndepărtat de la Marea Neagră. În icoana lui, sfântul nu purta coroană de rege, nici veșminte de purpură, coroana sa era un cerc de foc, era desculț și sălta, dansând pe cărbuni aprinși (Kazantzakis, 1993, p. 59).

Ideea dansului pe cărbuni aprinși, în mijlocul flăcării, este o idee reluată. O variantă a ei e prezentată în *Raport către El Greco*. În timpul călătoriei sale la Ierusalim, Kazantzakis descrie noaptea Învierii, când lumina se împarte în mod simbolic. Cei prezenți se îndreaptă spre Patriarhul care aduce un mănunchi de lumânări. Pe neașteptate, purtarea lor se transformă într-una extatică: „Își vârău mâinile în flăcări și își frecau fețele și pieptul, femeile țipau, bărbații au prins să danseze” (Kazantzakis, 1968, p. 259).

Dacă în icoanele pe care le-am amintit până aici flăcările servesc mai degrabă drept fundal: nimb auroral la părintele Fotis, impresia de file ale unei cărți ilustrate la Hristosul văzut de Manolios, attribute ale puterii interioare și exterioare deopotrivă – cărbunii aprinși și coroana de foc la Sfântul Constantin –, în zugrăvirea sihastrului Filimon, imaginea omului și icoanei se contopesc. Flacăra devine aici figură de stil, trimitere de ordin cultural spre pictura înaintașului său cretan, El Greco: „Filimon – trup zvelt, ca o sabie de Toledo, înger, flacăra”. Notația este extrasă din *Caietele de la Muntele Athos*, 1914, pe noiembrie/decembrie.

Interesul pe care scriitorul îl are pentru reprezentarea pe două planuri a sfinților, ca icoane și personaje umane cu un comportament care le face să fie înregistrate de memoria celorlalți drept *sfinți*, se justifică prin încercarea sa de a amplifica, prin oglindire, efectul pe care acestea le-ar putea avea asupra cititorului atunci când doresc să se comunice drept variante, pe dimensiuni diferite, ale aceleiași căutări interioare. Înseamnă, de asemenea, și o sugerare a intensității prin folosirea, pentru

același scop, a două registre diferite (divin și uman): icoane și oameni.

Variantele sunt constante în opera scriitorului pentru că, după cum mărturisește, nu a văzut niciodată în același fel un Luvru de două ori. Îi dă mereu o nouă înfățișare, mergând până acolo încât îl face de nerecunoscut. Scopul acestor reluări frecvente este de a reînnoi puritatea ideii pe care dorește să o exprime și de a da curs nevoii de autoperfecționare. *Raport către El Greco* corespunde, în acest sens, unui corolar. Sunt fragmente pe care le întâlnim și în alte romane, sunt dialoguri sau metafore care ne-au reținut atenția și în alte dăți, dar utilizarea lor repetitivă nu este supărătoare. Dimpotrivă, dă senzația unei proximități sufletești, a unei empatii susținute. Nici El Greco nu se limita la pictarea unei singure variante. Trăirea îi era ardere continuă și prefacere de viziuni asupra unuia și aceluiași subiect. Ea însemna o apropiere de formele descriptive a unui mod particular de a simți, nuanțat, și nu tern, constant. Lucrând la compoziția tablourilor sale, el face mai întâi mici figurine din argilă, pe care le studiază după felul deosebit în care cade pe ele lumina. Regăsim în acest tip de studiu începuturile impresiei dinamice a tablourilor sale. În plus, el renunță treptat la decorațiunile arhitectonice italiene, vizibile în primele sale picturi, și le înlocuiește cu un spațiu compozițional care, populat de trupuri și saturat de culoare, se construiește în jurul ideii de înălțare și al jocului cromatic. Situația specifică este cea verticală, aleasă anume pentru a sublinia dinamica ascendentă a tabloului. Soluția este tipic manieristă, ilustrând și viziunea mistică a artistului.

Ceea ce ar putea fi imaginarea unei icoane în interiorul unei picturi la El Greco este, de pildă, *Sfânta Veronica*. O variantă a acestui tablou o găsim la Museo Parroquial, San Vicente, Toledo, iar o alta s-a descoperit în altarul de la Santo Domingo el Antiguo. Există numeroase versiuni ale acestui motiv, ieșite de sub pensula cretanului sau provenind din atelierul acestuia.

În imaginea imprimată pe maramă găsim chipul lui Hristos inspirat de tradiția bizantină. Paleta cromatică folosită este restrânsă, trecerile de la negru la tentele alburii sunt hotărâte, comunicând existența a două planuri individualizate de receptare. Fundalul este întunecat, concentrând atenția asupra chipului Sfintei. Paloarea acestuia și tristețea pe care o exprimă prin ușoara strângere a buzelor, precum și prin privirea pierdută ne trimit interpretativ mai departe. Interesul nostru va căuta o elucidare cauzală a stării de melancolie. Gestul fragil al mâinilor Sfintei poate fi considerat drept operator indicial spre un al doilea plan, marama, pe care este imprimat chipul Mântuitorului din timpul Calvarului. Deși prezintă ușoare falduri, jocul acestora se oprește în zona reprezentării christice propriu-zise, pe care o încadrează. Chipul este viu, cald. Privirea este senină, împăciuitoare. Veronica este similară icoanelor cu sfinți din proza lui Kazantzakis. Tabloul în tablou, ca și în scrierile autorului grec, devine doar un mijloc simbolic de a întări actul sacrificial.

Vorbind despre trimiterile picturilor lui El Greco spre reprezentările iconografice, nu putem să nu stăruim o clipă asupra *Înmormântării contelui de Orgaz* (1586-1588). Pictura este executată în urma semnării unui contract pentru imortalizarea minunii ce simbolizează mântuirea prin milostenie. Ideea de a te mântui prin fapte bune este una dintre ideile de bază din perioada Contrareforme, deoarece se opune teoriei protestanților, conform căreia mântuirea depinde numai de arbitru divin. Pictura se găsește și astăzi în biserica Santo Tomé din Toledo.

Un pertinent comentariu al acestui tablou îl găsim în recenta serie *Mari Pictori. Viața, sursele de inspirație și opera* (nr. 69, pp. 14-15). Autorii observă cu deosebită atenție planul inferior al tabloului, unde îi putem vedea pe sfinții Augustin și Ștefan așezând în mormânt trupul contelui, îmbrăcat în armură. Parțea mediană a tabloului ar putea constitui subiectul unei frize, deoarece prezintă o succesiune de 20 de bărbați, îmbrăcați după

moda spaniolă a secolului al XVI-lea, care participă la slujba de înmormântare într-o dispunere lineară, pe un plan orizontal. Straiele sfinților sunt bogat ornamentate, tonurile folosite în redarea lor sunt calde: auriu, galben și roșu. Pe ele sunt desenate imagini de mici dimensiuni, reprezentând scene religioase sau portrete ale altor sfinți.

Ce ni se pare interesant este prezentarea, pe pelerina maiestruoasă a Sfântului Ștefan, a scenei în care acesta este ucis cu pietre (colțul din stânga jos). Așadar avem din nou o dublă trimitere. De data aceasta este oglindirea aceluiași personaj surprins în două ipostaze: una miraculoasă, abstrasă planului temporal caracteristic, și alta conform unei reprezentări tradiționale, de martiraj. Pentru ipostaza iconică, avem câteva observații. Întâi, trupurile celor care aruncă cu pietre asupra sfântului sunt specifice lui El Greco, trupuri nude, fremătătoare și ușoare ca niște flăcări pictate cu mare atenție (artistul a fost, de altfel, acceptat la Academia Sf. Luca în calitate de miniaturist). Sfântul Ștefan păstrează același veșmânt, bogat ornamentat, care are în acest caz rolul de a-i sublinia identitatea, fiind un fel de atestare prin imagine.

Colțul din stânga sus al reprezentării de tip iconografic are culori luminoase, aproape eterice, amintind de susținerea cu consecvență a aceleiași căutări de tip flacăra. Este ca și cum martirajul ar fi însoțit, prin acest colorit, de promisiunea mântuirii, a disipării aeriene ca într-o înălțare. În afara acestui detaliu asupra căruia ne-am oprit, este deosebit de interesant de urmărit tabloul în ansamblu. Ca geometrie, după Charles Bouleau (1979, p. 165), el este organizat sub forma unui timpan roman. Partea de sus cuprinde un ornament sub formă treflată, în timp ce partea de jos e un șir de capete, dispuse orizontal, pe un motiv în formă de lacrimă. Axul simetriei este ușor deviat spre stânga, dar deviația, alături de poziția specifică a mâinilor, este un element de recunoaștere a individualității operelor pictorului.

Foarte frumoasă ni se pare și observația lui Gregorio Marañón (1977, p. 142) asupra materiei livide și eterice în care se contopesc flăcările. Aceeași substanță semitransparentă este folosită pentru redarea sufletului contelui, purtat de un înger copil și primit în cer de Hristos și Maica Domnului. Tabloul subliniază această continuare și coerență a planurilor prin elemente de mare subtilitate și rafinament.

Alungarea zarafilelor din templu este un alt tablou pe care El Greco îl pictează în nenumărate variante. Varianta pe care o vom supune unei succinte analize se regăsește la National Gallery din Londra și este o urmașă a întâiului tablou cu acest subiect, pictat pe vremea când artistul se afla la Roma. Despre compoziția dinamică ce orientează privirea în decriptarea unui parcurs exact al acțiunii am vorbit în paginile unui capitol anterior, recurgând la citarea părerii lui Rudolf Arnheim. Ce interesează acum sunt basoreliefurile din fundalul tabloului, de lângă coloane, care au o funcție simbolică, după cum remarcă și revista *Mari Pictori*, amintită anterior. Basorelieful din stânga, corespunzător unui plan trecut pe o axă a temporalității istorice, ilustrează izgonirea din Rai. Trupurile lui Adam și Eva sunt îndestul de precis conturate. Alegerea acestui subiect pentru împodobirea fundalului înseamnă o continuare a temei tabloului: izgonirea se repetă, dar la un alt nivel. Celălalt basorelief prezintă sacrificiul lui Isaac, sacrificiu prevestitor pentru o scenă viitoare din viața lui Iisus, Răstignirea. Totodată, aceste două scene pot avea și o altă justificare teologală: ca dublă natură, persoana christică intermediază între umanul decăzut pe care trebuie să-l salveze și umanul apt de sacrificiul sublim, în legătură directă cu dumnezeirea.

El Greco își începe activitatea artistică pictând pe lemn, în stil bizantin, tradițional, apropiat deci de reprezentările religioase. Totuși, el se dezvoltă ca artist deplin și creațiile sale devin produse ale individualității artistice, ilustrări subiective, desprinse de canoane. Nimeni n-a știut mai bine decât el să

lupte pentru independența picturii sale. Pentru tulburătorul *El Espolio* (*Batjocorirea*) i se refuză inițial plata, deoarece i se reproșează grave erori: pescuitorii lui Hristos sunt cu un cap mai înalți decât El și în tablou apar trei Marii, de a căror existență Biserica nu spune nimic. Disputa duce la un proces în timpul căruia pictorul exclamă: „Prefer sărăcia vulgarității!”, ca răspuns la refuzul acceptării tabloului ca oglindă a viziunii personale. El Greco se îndepărtează astfel de regulile stricte ale reprezentărilor iconografice.

La fel va proceda și Goya, pe care-l vom analiza într-un capitol viitor. Emfatic și conștient de valoarea viziunii inovatoare pe care o propune lumii moderne, el încalcă normele picturale de până atunci și se poziționează periculos în aria de control a Inchiziției.

În fine, credem că permanentele reveniri spre acest tip de referințe sunt semnificative. Ele reflectă o susținere livrescă a unor coordonate interioare de trăire, o ordonare ce se raportează la o evoluție, o distanțare orgolioasă de normă, dar și o oază de liniște în interiorul tumultului trasat de penelul său. Poate altfel incandescența sugerată de tablourile sale s-ar transforma realmente în flăcără.

Un alt aspect pe care am dori să-l discutăm când vine vorba de afinitățile dintre scriitorul grec și pictorul spaniol de origine cretană este buna susținere de ordin ilustrativ pe care reprezentările sfinților care se căiesc la El Greco ar putea-o asigura personajelor din tipologia similară a scriitorului Kazantzakis.

La spitalul Juan Bautista de Afuera din Toledo vom regăsi tabloul *Lacrimile Sfântului Petru*. Apariția în pictură a temei pocăinței Sfântului Petru este asociată cu Mișcarea Contrareformei. Importanța căinței pentru păcatele săvârșite, a confesiunii, este subliniată de Conciliul de la Trento. Pentru adepții lui Luther, Sfântul Petru rămâne cel care l-a trădat pe Iisus; pentru catolici, el este fondatorul Bisericii, cel care și-a răscum-părat viața prin pocăință și lacrimi. În tabloul lui El Greco,

domină tonurile întunecate de albastru și cenușiu, cele de galben și alb. Măinile Sfântului par fie a tremura, fie a se frânge. Privirea lui este extatică, plină de lacrimi, pieptul e scobit de viața ascetică.

Ar putea fi foarte bine imaginea înrudită pe care o caută în cuvinte Kazantzakis pentru zugrăvirea părintelui Fotis:

Deodată, chipul de ascet al părintelui Fotis, numai flacăra și lumina, ca și cum ar fi fost zămislit din soare, îi apăru aievea în față [...] întocmai ca spicul fraged și neclintit de grâu, sorbea și el lumina revărsată din țării și se hrănea cu ea (Kazantzakis, 1968, p. 107).

Unul dintre cei mai frecvenți penitenți pictați în multiple variante de El Greco este Sfântul Ieronim. Tablourile care-l ipostaziază se găsesc la National Gallery of Art, Washington, National Gallery of Scotland, Edinburgh, sau la Musée Bonnat, Bayonne. Versiunea de la Edinburgh îl prezintă pe acesta lângă o stâncă, pocăindu-se, și având așezate în față attributele tradiționale – craniul și clepsidra –, care au menirea de a simboliza deșertăciunea acestei lumi. Tot lângă el sunt pictate pana și traducerea în latină a Bibliei, Vulgata. Sfântul privește crucea, iar mâna ține o piatră cu care se bate pe piept. În versiunea de la Washington, singurele attribute care rămân sunt piatra și Vulgata. Sfântul este pictat aici în întregime. Carnea lui parcă frige, privirea e încordată, în așteptare, gesturile dau impresia deznădăjduirii și a smereniei.

Susținerea cromatică pe care El Greco o face acestui tip de tablouri ale sfinților este cea a tonurilor reci. A avut curajul să picteze așa cum vedea, în timp ce pretutindeni se picta cu tonuri calde. La el predomina seria cianică (a albastrului) asupra seriei xantice (tonalități calde și aurii), care definește baza coloritului venețian. Își inundă adesea operele cu griuri cenușii care, mai târziu, la Velázquez, se transformă în argintii. Această preferință pentru gama rece anunță arta modernă (Cossío, 1985, p. 172).

La fel de puternic ca și imaginea Sfântului Ieronim impresionează portretele în cuvinte ale adevăraților schimnici pe care scriitorul grec îi întâlnește la Muntele Athos. Spunem adevărați, pentru că scriitorul nu-i acceptă în masă, pe toți, pe aceeași treaptă. Iată, de exemplu, descrierea părintelui Makarios Speleotul:

Mă uitam cu lăcomie la sufletul acela care și-a anulat trupul pentru că-i îngreuna aripile și nu-l lăsa să zboare spre cer. Sufletul celui care crede e o fiară mănătoare de oameni, nemiioasă. Fiara îl devorase: trup, ochi, păr, totul (Kazantzakis, 1986, p. 235).

Sau descrierea tragicomică a părintelui Ignatius:

Sutana neagră se înverzise de veche ce era, lustruită de atâta purtat, cu pete de grăsime; obraji erau trași, fața plină de cute adânci, ca un câmp arat, sprâncenele îi erau scurte, stufoase, încruntate deasupra ochilor înfundați în orbite, negri ca tăciunele. Mirosea a tămâie și a ulei rânced. Degetul mare de la piciorul drept îi ieșea afară prin spărtura pantofilor mari și grosolani.

Personajele asupra cărora ne-am concentrat îndeosebi atenția din opera lui Kazantzakis și sfinții penitenți ai lui El Greco au un numitor comun: o luptă pentru stabilirea unei certitudini interioare imposibile, care poate uneori atinge pragul disperării. Iar această disperare interioară față de intoleranța oamenilor (vezi exemplele părinților Fotis ori Ianaros), a neputinței de a-și sublima trupul și de a-l converti în spirit pur (Manolios la Kazantzakis ori sfinții Ieronim și Petru la El Greco) îi transformă în flăcără. Este ca și cum trupul s-ar autoconsuma nădăduind să facă loc vibrației sufletești. O imagine deosebită din punct de vedere metaforic pentru această autoconsumare găsește Kazantzakis în *Raport către El Greco* (1986, p. 235). Viziunea

e pusă intenționat, pentru a sublinia afinitatea temperamentală, pe seama cretanului, în dialogul imaginar pe care scriitorul îl poartă cu acesta. Pictorul propune o repictare a *Judecății de Apoi* de la Roma, a lui Michelangelo, fapt atestat de altfel și documentar. Virgil Mocanu (1980, pp. 28-32) amintește, în cartea sa *El Greco*, biografia redactată de Giulio Cesare Mancini la numai cinci ani de la moartea lui El Greco, în care se precizează că motivul exilului în Spania a fost furia pe care o provoacă lui Pius al V-lea și celor din jurul acestuia, atunci când se oferă să repicteze *Judecata* lui Michelangelo, deoarece nu agreea interesul prea mare acordat sculpturalității în detrimentul celui pentru culoarea în sine. Evident, istoric, variantele exilului sunt numeroase. O alta, acceptată de către cei mai mulți cercetători și istorici de artă, este atragerea sa la curtea madrilenă, în ipostaza de specialist, de către Filip al II-lea, care intenționa decorarea Escorialului. Oricum, imaginea metaforică pe care o propune Kazantzakis, identificând o *posibilă* intenție a pictorului, reține atenția prin creativitatea și ingeniozitatea ei.

O să pictez o altă Judecată de Apoi. Cu două registre: registrul de jos, morminte care se deschid și din ele ies viermi mari cât un stat de om, ies nerăbdători cu capul înălțat, parcă adulmecând aerul, și registrul de sus, Hristos. Singur de tot. El se apleacă, suflă peste larve și văzduhul se umple de fluturi. Asta înseamnă Învierea: larvele să devină fluturi, nu să se întoarcă pur și simplu iar pe pământ, în chip de viermi muritori (Kazantzakis, 1986, p. 504).

Acest tablou contopește virtual cele două personalități artistice: pe Kazantzakis, scriitorul și ideea sa de ființă aflată la granița dintre spirit și materie, viermele care devine fluture, și pe El Greco, căruia scriitorul i se substituie pictând imaginar propria sa viziune. Învierea oamenilor-larvă echivalează cu o redescoperire a esențelor.

Revelare a chipului adevărat al pictorului este pentru Kazantzakis și acest instantaneu perceptiv cu rol imaginar pe care-l surprinde în figura cretanului: „Am ridicat capul și m-am uitat la tine în lumina magică a lunii; văzduhul, în jurul capului tău în flăcări, era plin de fluturi” (1986, p. 504).

Două sunt și coordonatele între care pendulează centrul de interes al următorului capitol, pictorul Francisco Goya. Este vorba despre expresia lingvistică și cea vizuală a aceleiași realități. Anticipăm nevoia unui spațiu amplu de abordare a operelor acestuia deoarece ele sunt, în egală măsură, reprezentare picturală și mesaj social. Titlurile, notațiile în creion comunică, de cele mai multe ori, distonant, relevând sensul ironic al imaginii. Lion Feuchtwanger, cel care scrie o monografie ficțională a acestui artist, are un destin oarecum similar, făcând ca alegerea sa, asemenea celei a lui Kazantzakis pentru El Greco, să fie una neechivocă.

CAPITOLUL 3

Lion Feuchtwanger și Francisco Goya

3.1. Elemente narative ale ambiguității la Francisco Goya

În momentul primei atestări a *Capriciilor*, Goya, pictorul Curții lui Carol al IV-lea, se pregătește să lase în urmă locuința din Calle del Desengaño nr. 1, Madrid, unde locuise din 1779 (anul când începe să lucreze la seria de acvaforte și acvatinte) până în 1784 și se va retrage în nu mai puțin faimoasa casă de la periferie, Quinta del Sordo („Casa Surdului”). Acolo, luptându-se cu boala grea și cu fantasmеle care nu-i dădeau pace, va aduce la lumină ceea ce acum este cunoscut sub numele de *picturile negre*. Încă primea comenzi importante de la nobilii influenți și se afla sub protecția prim-ministrului Manuel Godoy, cel ce ținea de drept frâiele regatului. Dacă pentru aceste distinse figuri Goya execută portrete, scene de familie, reprezentări religioase, picturi tematice *aprobate*, pentru sine și pentru lumea care pășește în modernism, odată cu fantasmеle sale interioare, el reușește să transpună vizual elementele seriei de *Capricii*.

Aflăm despre aceste *Caprichos* pentru prima dată dintr-o chitanță emisă la data de 17 ianuarie 1799, când ducele de Osuna intră în posesia a patru copii. O lună mai târziu, în *Diario de Madrid* și în *Gazeta*, două anunțuri publicitare pun în vedere

celor interesați că întreaga colecție de acvaforte¹ va fi dată spre vânzare cu 320 de reali setul, într-o prăvălie de spirtoase și parfumuri, un fel de farmacie-drogherie aflată la parterul reședinței sale. A scoate la vânzare o colecție într-un astfel de loc era departe de normă, deoarece practica obișnuită cerea ca librării să fie mediatorii unei astfel de tranzacții. Alegerea spațiului și a timpului în care pictorul spaniol decide să-și facă publică opera nu este deloc întâmplătoare și, pornind de la această opțiune aproape regizorală, Ieronim Stoichiță, în cartea sa *Ultimul carnaval. Goya, Sade și lumea răsturnată* (Stoichiță, Coderch, 2007), operează aproape detectivistic, reconstruind situații sociale și temperamentale și avansând ipoteze interpretative demne de luat în considerare. Capitolul „Farmacia lui Goya” tratează îndelung semnificația pe care o poartă numele străzii: *Calle del Desengaño*² e strada Dezamăgirii și prăvălia de nimicuri i se potrivește de minune:

Intenția ludică a lui Goya (percepută doar de „informați”) a fost, după părerea noastră, să prezinte *Capriciile*, pe de-o parte, ca produs de piață comercializabil și comercializat (ca

1. Acvaforte (din ital. *acquaforte* = „apă tare”) este un procedeu de gravură care constă în corodarea unei plăci de cupru, de zinc sau de fier (pe care în prealabil s-a trasat un desen) cu ajutorul acidului azotic. După uscarea vernisului, artistul trasează desenul pe placă, printr-o ușoară incizie cu un instrument ascuțit, special pentru gravură. Pentru imprimare, pe placă se aplică o cerneală specială și peste ea se așază o foaie de hârtie de gravură, umezită în prealabil. După aceasta, placa cu hârtia se trec pe sub cilindrul unei prese de gravură. Procedura de imprimare se poate repeta, executându-se astfel o serie de imagini aproape identice (cf. <http://ro.wikipedia.org/wiki/Acvaforte>).
2. Numele i-ar veni, crede Evan S. Connell în *Francisco Goya. A Life*, (Counterpoint, Perseus Book Group, New York, 2004, p. 132), de la o legendă potrivit căreia niște tineri care au urmărit o frumoasă fată au descoperit îndărătul rochiei care o acoperea la momentul smulgerii veșmântului un cadavru. Vălul unei iluzii estetice, al unei dezvrăjiri: *disentchantment* după cum se traduce termenul englezesc.

și parfumurile, oțeturile și sărurile miraculoase) și, pe de altă parte, ca „bunuri simbolice”. Cu alte cuvinte, ca produs a cărui încărcătură metaforică avea preponderență asupra realității sale ca obiect (Connell, 2004, p. 178).

Că nu erau nimicuri, asta au putut lesne să-și dea seama toți cei care s-au recunoscut în reprezentările caricaturale, însă, înaintea primului impact vizual (acela al unor reprezentări ce refuzau forma instituționalizată de artă într-o perioadă în care Inchiziția încă mai dicta ce e permis și ce nu), publicul a fost ghidat (prin cele două anunțuri publicitare ale ziarelor) către un orizont de așteptare pe care-l deschideau cuvintele tipărite. Așadar *Capriciile* au ca stindard un mesaj textual, lingvistic, de care nu se vor dezminți: un univers care surprinde erorile și viciile umane ce pot fi reprezentate și pictural, chiar dacă apajul acestei reprezentări este tipic poeziei și discursurilor, spune anunțul¹. Vizualul este văzut aici ca alternativă a lingvisticului, pe care-l completează². Îmbinarea acestor elemente vorbește, în fond, de conștiința artistului. Este interesant de observat cum anunțul legitimează o nouă accepție a rolului pictorului, artistului plastic în societate. El nu mai este servantul unei realități neprelucrate, ci ochiul critic, nu mai caută mimesisul, ci filtrează, reorganizează, trecând de la imaginația reproductivă și obiectivă la reprezentarea de tip subiectiv, inovator. Iată de ce Goya face trecerea, pe bună dreptate, către modernism.

1. „Al erorilor și viciilor umane –chiar dacă pare particularitate a elocvenței și poeziei, ar putea fi de asemenea și obiect al picturii” (<http://www.isftic.mepsyd.es/w3/eos/MaterialesEducativos/bachillerato/arte/arte/x-contem/goya-gra.htm>).

2. „Pictura, ca și poezia, alege din universal ceea ce i se pare cel mai adecvat pentru a-și atinge scopurile și contopește într-un singur personaj fantastic fapte și caractere pe care realitatea ni le înfățișează în multiple forme și din această combinație, ingenios alcătuită, rezultă o fericită imitație care-l face [pe autor] apt de a purta titlul de inventator și nu doar aceea de copist servil” (Connell, 2004, p. 178).

Cine e dezamăgit și cine dezamăgește? În cea de-a treia parte a capitolului „Farmacia lui Goya” din cartea lui Stoichiță, parte intitulată „Strada Dezamăgirii, noaptea fără lună („Apetari” – a treia ipoteză)” (Connell, 2004, pp. 200-209), cercetătorul încearcă o analiză lingvistică a termenului *desengaño*, pe care-l acuză că e intraductibil, acoperind un spectru larg, de la *dezvăluire*, *deziluzie*, *dezamăgire* până la *decepție* sau *tristețe*. Și Lion Feuchtwanger, în biografia ficțională *Goya sau drumul spinos al cunoașterii*, acordă atenție aceluiași detaliu denominativ:

Înainte de toate însă, pe Francisco îl ademenise numele semnificativ al străzii. Căci cuvântul „desengaño” are două înțelesuri, înseamnă „dezamăgire”, desfermecare, deziluzie, și înseamnă de asemenea cumințire, instruire, cunoaștere. Calle de Desengaño, asta era calea potrivită pentru *caprichos*. El însuși pornise pe această cale, să meargă și alții acum pe ea. Ceilalți însă, oamenii care veneau să se uite la *caprichos* nu traseră de aici nici o învățătură, și dacă fură dezamăgiți, fură din pricina gravurilor (Feuchtwanger, 1959, p. 558).

Tot ambiguitatea semantică e aceea care ar putea explica diferența de subtitluri pe care le-a avut, în traducere, cartea lui Feuchtwanger: *Drumul spinos al cunoașterii* (după originalul german *Der arge Weg der Erkenntnis*) și *Goya o La calle del desengaño*, una dintre variantele titlului în spaniolă.

Cunoașterea și dezamăgirea se contopesc într-o singură experiență ontologică.

Ortega y Gasset va fi vehement atunci când va veni vorba să găsească drept explicație a acestei dezamăgiri sau a acestei cunoașteri o sursă biografică, adică o serie de întâmplări exterioare care țin de percepția și impactul social al unui destin, fără discuție tumultos, al artistului: nu faptul că picta la comandă pentru familia regală, că era mereu sub discreta supraveghere a Inchiziției, că s-a bucurat de favorurile ducesei de Alba, că s-a îmbolnăvit, că i-a murit nevasta, că înșiruirea de

evenimente l-a făcut să devină amar, ci prefacerile interioare, modificarea treptată de sensibilitate, evoluția ecourilor surde regăsite în operele anterioare sunt cele care duc spre un personal *desengaño*: „Este limpede acum pentru ce biografiile sunt așa de nule. Autorul se silește să acumuleze evenimente, numite de obicei fapte, ce pot fi atribuite după documente personale [...] Or, viața unui om este alcătuită exclusiv din evenimente interne [...]” (Ortega y Gasset, 1972, p. 360). De aceea, „la Goya, dimpotrivă, asistăm la o serie continuă de scripări parțiale care niciodată nu reușesc să se integreze într-o unitate completă a unui stil, în schimb nu se întrerup de la 30 de ani până la 82 de ani, când moare” (Ortega y Gasset, 1972, p. 376).

Numele inițial al setului a fost *Vise*¹, subliniind faptul că ele sunt născute sub imboldul inconștientului, al lucrurilor care trec pragul rațiunii și care, în loc să poată fi controlate, controlează ele însele. De altfel, în poate cel mai celebru *Capriciu* din toată seria, 43, discuția care a suprasolicitat majoritatea reperele critice existente este polisemia cuvântului *sueños*, care poate fi tradus, în egală măsură, ca „vis” sau „somn”. Asupra acestei dualități vom reveni atunci când vom examina conținutul propriu-zis al seriei al cărei prolog lingvistic ne străduim să-l lămurim în rândurile prezente.

Goya vine dintr-un baroc în care caracteristic este, din punct de vedere stilistic, inteligența reconstrucției sensurilor, sub imperiul paradoxurilor, al alegoriei, al oximoronului, al metonimiei și al antitezei. Estetica barocă este dominată de teme care ilustrează instabilitatea, iluzia, eroarea, aparențele, masca, metamorfoza. Certitudinile veacului trecut au lăsat loc scepticismului. De aici, probabil, onirismul răspândit al epocii². Viața ca

1. Ciclul ar fi trebuit să aibă inițial 28 de stampe.

2. „Barocul evită sistematizarea, constructul, consecvența și se inspiră din dezordine, fragmentar și incomplet. Certitudinile veacului trecut au lăsat loc scepticismului. Natura și istoria îi ascund omului esența lor. De aici onirismul răspândit al epocii. Fenomenul a încetat să mai coincidă cu lucrul în sine” (Gardini, 2002, p. 89).

vis sau lumea ca teatru sunt două dintre cele mai importante paradigme ale imaginarului baroc. Goya cunoaște seria de *Sogni* a scriitorului baroc Francisco de Quevedo, publicată în 1791. În primul dintre aceste *Vise* se povestește cum autorul adoarme după ce a citit *Infernul* lui Dante. El ar putea fi izvorul de influență pentru reprezentarea faimosului *Capriciu 43* pe care l-am amintit în rândurile precedente și astfel întreaga serie ar sta sub semnul unei emanații inconștiente. Vom vedea dacă această ipoteză are șanse să rămână în picioare.

Chiar dacă gustul epocii și implicit și cel al omului și artistului spaniol se schimbă odată cu prefacerile unui timp galopant, el va reuși să sintetizeze, să salveze anumite caracteristici ce-i vor conferi imaginea de mozaic tematic operei sale. În perioada premergătoare apariției *Capriciilor* coexistă rococoul luminos și plin de bucurie al lui Tiepolo cu neoclasicismul lui Mengs care, murind în 1779 la Roma, lasă în urmă liber postul său de la Academia din San Fernando. Acest an îi aduce lui Goya recunoașterea publică prin prezentarea unui *Christos crucificat* ce are trăsături ce amintesc, în egală măsură, și de Velázquez, și de Mengs. Stilul lui Goya se definește acum nu prin imitație, ci prin filtrare, cernere de influențe. Nefiind tributar unui singur curent cultural, el traversează, odată cu istoria, o perioadă de mari metamorfoze interioare. Să nu uităm faptul că, între 1751 și 1772, lumea era în plină prefacere: se lucrează intens la prima Enciclopedie, ca mai apoi, în 1762, Rousseau să publice deja *Contractul social* și, un an mai târziu, Voltaire al său *Tratat asupra toleranței*. Goya se vrea mereu un iluminist, iar camaraderiile pe care le leagă (cu Jovellanos, Cabarrus, Saavedra, de Iriarte) nu fac decât să-i întărească această năzuință¹.

1. Alfredo de Paz (Liguori, 1990, p. 210) arată că seria de *Capricii*, creată în timpul manifestării stării sale malade, este în egală măsură: „Naufragiu al speranțelor din perioada iluministă, naufragiu simbolizat în mod dureros de marginalizarea celor mai buni prieteni ai săi, Floridablanca, Cabarrus, Jovellanos”.

Coexistă astfel intrinsec nu doar o suită de influențe artistice¹, ci și o dublă accepțiune a realității: oficială și satirică. Este important să înțelegem contextul multiplu în care seria luată în discuție a apărut. Doar așa vom avea acces la o cheie de descriere a ambiguității voite îndărătul căreia se ascunde artistul.

Pe de o parte, Ernest Fisher consideră că sursa acestor opere trebuie căutată în biografia de început a artistului, deoarece fantezia recuperează ceea ce s-a uitat, ceea ce e păstrat în inconștient. Memoria și experiența transformă frica, bucuria și presimțirile copilului în suflu artistic². Goya nu ar zugrăvi astfel lucruri despre care crede că sunt adevărate (mai ales în partea în care seria e dominată de fantasmе și figuri monstruoase), dar rațiunea doarme și ele revin în forță. El va picta deci nu doar realitatea zilelor, ci și realitatea nopților. Procesul de creație însă (anii 1793-1798) contrazice demersul inconștient afirmat de autor: există desene preparatorii, adnotări tehnice, o organizare în cadrul căreia survin modificări de narare. Punctul de plecare poate să fie unul cu rădăcini în trecutul particular al artistului, dar poiesisul este un act ce rafinează. Emanația inconștientă poate fi acceptată, credem, doar ca punct de plecare, ca sursă de inspirație.

Pe de altă parte, știm că la această dată artistul era deja bolnav (prima etapă a bolii datează din 1792, iar a doua va reveni în forță în 1808). Surzenia îl îndepărtează de lume, dar îi dă prilejul să meargă pe calea introspecției artistice. Se trezește singur în fața acelor pe care-i vede foarte clar strâmbându-se, agitându-se, dar pe care nu-i poate auzi. Poate de aici impresia

-
1. „Poetica lui Goya se configurează, cu multă operativitate, în perspectiva unei dialectici între iluminism și romantism, de aceea nu puține dintre operele sale pot fi incluse în interiorul acestei dimensiuni de bipolaritate-complementaritate dintre rațiune și pasiune, conștient și inconștient, logică și sentiment” (de Paz, 1990, p. 214).
 2. „Dar fantezia ce-l atrage din copilărie recuperează ceea ce s-a uitat, ceea ce e păstrat în inconștient. În mod fantastic, acesta se unește cu memoria vie a experienței, a fricii, a bucuriei, a viselor neîmplinite, a viselor pline de presimțiri ale copilului” (Fisher, 1972, pp. 229-230).

omului-marionetă, cu gesturi și mimică fixe, care va apărea cu o recurență obsesivă în desenele și picturile sale. Sunt măști împietrite, expresii moarte, absurde ale unei lumi perturbate. Alfredo de Paz întărește această idee¹ spunând că ele se nasc din experiența artistică și că reflectă ambiguitatea vieții sale. Gravurile corespund perioadei de solitudine, de criză. Și în aceste perioade îi apar seriile grafice ce izvorăsc dintr-o intensă nevoie de a se exprima: Ce aduce nou Goya? Monștrii pictați se diferențiază de cei ai epocii medievale prin răceala, ironia și indiferența afișată. În această interpretare, *Capriciile* sunt evidente creații inconștiente care se vor valorifica pozitiv prin polul lor artistic.

Să revenim la numele seriei. Inițial *Vise*, după cum am arătat, va deveni, în cele din urmă, *Capricii*. Ce înseamnă această schimbare? Ne îndepărtăm de procesul de creație pentru a ne așeza în matca unui produs finit?

Ambivalența numelui păstrat al seriei, acela de *Capricii*, poartă în sine o suită de reverberații. Paul Ilie încearcă să lămurească definiția acceptată a acestui termen, *capriciu*, la vremea respectivă considerând că se revendică de la ideea de toană, hachiță, deși el poate fi folosit și pentru a se referi la elemente de descriere imaginativă în pictură sau arhitectură. Prin urmare, înțelesul de sfârșit de secol al termenului trimite nu numai la valențe lingvistice, ci și la opera lui Tiepolo² și Callot³.

1. „Plăcuțele de acvaforte ale lui Goya se nasc din experiența artistică și reflectă ambiguitatea vieții sale. Gravurile corespund perioadei de solitudine, de izolare, de suferință sau pesimism din viața-i, adică a momentelor pe care le putem numi crizele sale. Și în aceste perioade de criză îi apar seriile grafice, ca produse ce țâșnesc dintr-o intensă nevoie de a se exprima” (de Paz, 1990, p. 204).
2. În 1785, G. Tiepolo publică seria sa de *Vari Capricci*. Alfredo de Paz consideră că: „Tehnica acvaforte, importată de la italieni, s-a dezvoltat prin măiestria lui Tiepolo în *Capriciile* sale și în *Scherzi*, cărora le-a dat, fără nici o îndoială, primul său impuls. Iar el va elibera gravura spaniolă de seculara sa sterilitate” (1990, p. 207).
3. „Sensul care i se dă cel mai frecvent este acela de toană, hachiță. Dar autorii spanioli folosesc termenul și pentru a se referi la elemente de

Dacă acest termen este unul cu o istorie de uz, atunci ne interesează în ce măsură e înțeles ca activitate creativă pozitivă și în ce măsură e valorificat ca exagerare, bizarerie, inconstanță.

Capriciul ca termen plastic definește, în primul rând, reprezentări de fragmente arhitecturale fantastice, lipsite de prezența umană sau tolerând-o doar ca element decorativ. Giovanni Paolo Pannini (1691-1765) desăvârșește genul aducând în atenția celor care-l vor imita mai apoi tema ruinelor. Dacă ar fi să optăm pentru unul dintre acești urmași ai lui Pannini și ai celor doi Tiepolo, Giambattista și Domenico, l-am alege, cu siguranță, pe italianul Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), autor al unei serii de 14 gravuri nenumerate și fără un titlu individual consemnat, dar cunoscute drept *Carceri d'invenzione* (<http://www.let.leidenuniv.nl/Dutch/Renaissance/Facsimiles/Piranesi/Carceri1750/index.htm>), la care va reveni în 1761. Spații ample, întortocheate și fără un scop pragmatic evident, acestea amintesc de viitoarele universuri imaginate de un scriitor precum Kafka sau de un artist ca M. Escher. Mai aproape de studiul nostru, ele se vor regăsi în universul spațiilor claustrate la Goya: închisorile, sanatoriul, curtea de judecată. Robert Hughes (*passim* Hughes, 2005), pe care l-am citit cu plăcere, într-o expunere modernă, coerentă și argumentată asupra vieții și artei pictorului spaniol, avansează ipoteza conform căreia, în timpul perioadei pe care artistul o petrece la Roma, ar fi fost posibilă, după unele mărturii, o coabitare Goya-Piranesi datorată faptului că spaniolul ședea, ca și italianul, în gazdă la polonezul Taddeus Kuntz, prieten al lui Mengs, cel care-i facilitase călătoria aragonezului.

descriere imaginativă în pictură sau arhitectură. Prin urmare, înțelesul de sfârșit de secol al termenului *capricho* folosit pentru a desemna gravurile sale are rădăcini în arta înaintașilor săi, Tiepolo sau Callot” (Ilie, 1995, p. 163).

Dincolo de reprezentările peisagistice lipsite de prezența umană, tot *Capricii* e și numele seriei de gravuri executate de artistul baroc Jacques Callot (1592-1635). Regăsim aici exemple perfecte ale grotescului cultivat mai apoi de Goya. Carnavalul, masca, diformitatea sunt coordonate comune. Nu-i este necunoscut artistului acest Jacques Callot. Spaniolul deținea probabil un set din *Les Grandes Misères de la guerre* ale artistului francez, din care mai târziu s-a inspirat pentru seria sa de *Dezastre ale războiului*.

A lămuri, cel puțin parțial, numele păstrat din punct de vedere etimologic și semnificativ nu înseamnă decât o racordare la definiție. Trebuie să punem, pentru aceasta, sub lupă și organizarea seriei, luând în considerare câteva aspecte.

Deși inconstanța care derivă semantic din uzitarea termenului ca titlu al seriei de lucrări se opune structural metodei interne stricte de organizare a întregii serii, din punct de vedere semantic trebuie să acceptăm indiscutabil toate sensurile cuvântului *capriciu*, ținând însă seama de varianta personalizată și inovatoare a termenului pictural, așa cum sperăm că am reușit să arătăm în rândurile de mai sus. Vom regăsi în serie capricii feminine reprezentate, capricii ale moravurilor, ale sorții nedrepte pentru mulți dintre cei anchetați de către Inchiziție. Totodată însă, seria în sine ar putea fi interpretată și ca o toană, o hachiță a aceluia care le-a răs în nas subtil plicticoșilor ce au venit să le vadă și să le cumpere în prăvălia din strada Dezamăgirii.

Goya nu este lipsit însă de simț pragmatic. *Capriciile* nu au fost câtuși de puțin o modalitate de a se adresa lumii cu orice preț, neținând cont de urmările posibile. Trăia într-o societate în care Inchiziția dicta bunele moravuri și limita în care societatea trebuia să se încadreze, iar aceste *Capricii* nu sunt deloc limitate în semnalarea aluzivă a neregulilor și a constrângerilor.

Există o scrisoare¹, bine gândită, a pictorului către rege. Compusă cu cea mai mare grijă, aceasta are menirea de a facilita intrarea în legalitate a seriei care, în mod evident, ar fi atras după sine răspunsul imediat și categoric al puterii religioase menționate mai înainte, dacă ele nu ar fi fost retrase din prăvălia de parfumuri, în mod subit, la nici două zile după strania lor punere în vânzare. Ministrul de finanțe Saavedra e destituit, iar Alfredo de Paz se întreabă dacă nu cumva există o legătură politică între retragerea plăcuțelor și această decizie politică, deoarece, dacă urmăm cursul evenimentelor, înlocuirea lui Saavedra vine după căderea în dizgrație, în august, a prietenului său Jovellanos. Atât unul, cât și celălalt sunt cunoscuți drept protectori ai artistului.

Diaz-Plaja adună firele vieții pictorului, oprindu-se cu rafinament critic asupra a ceea ce reprezintă manifestarea verbală, litera scrisă, în biografia artistului, în context social ori familial. Ceea ce este scris rămâne ca atestare a complexității mentale și emoționale a pictorului spaniol, dar mai ales ca pată cromatică tipică omului care se ascunde dincolo de fascinația pe care o au ceilalți pentru el. Scrisoarea cuprinde și revendicări materiale în urma oferirii seriei regelui, dar nu în nume personal, ci pentru Javier Goya, fiul. Lor li s-a răspuns treptat până în 1816 și ele nu contrabalansează, câtuși de puțin, importanța seriei de gravuri ca într-un schimb egal de substanță.

Criticul spaniol apreciază rândurile lui Goya ca fiind lipsite de savoarea anecdotică și pitorească din scrisorile particulare². Străinii vor plăcuțele, spune scrisoarea, cu un meșteșugăresc simț al celui ce-și știe cântări marfa și, mai mult decât atât, știe și cărui client este mai potrivit să le vândă, suprasolicitând

1. Diaz-Plaja, 1980, p. 63, publicată pentru J. Sánchez Cantón.

2. „Scrisoarea aceasta, cu caracter oficial, este lipsită de toată savoarea anecdotică și pitorească din scrisorile particulare...” (Diaz-Plaja, 1980, p. 63).

competiția. *Capriciile* au fost scoase din circulație la scurt timp după ce au apărut, în 1799, sub protecție regală.

Celor care au venit să le vadă la vremea aceea probabil că li s-au părut reprezentări monstruoase, întunecate, care neliniștesc și stârnesc râsul totodată, o expresie a ironiei artistului la adresa moravurilor epocii și a defectelor umane: superstiția, greșelile pedagogice și educația obtuză, ignoranța, adulterul.

Primele date pe care le-am aflat însă, înainte de impactul vizual, sunt cele lingvistice, ale semnului scris care le consemnează apariția și le oferă sub forma unor intenții voalate. Am vorbit despre semnificația titlului, am aruncat o umbră asupra conținutului și nu am uitat de spațiul utilizat pentru comercializarea lor. Firul roșu care unește toate aceste detalii este registrul narativ. Vom explora și conținutul în sine al seriei, iar dacă am amânat până acum, am făcut-o doar fiindcă acest subcapitol, atunci când își propune să se ocupe de *elementele narrative* ale ambiguității la Goya în faimoasele sale *Caprichos* (http://www.wesleyan.edu/dac/coll/grps/goya/goya_intro.html), vrea să spună că, de fapt, această serie a pictorului este destinată citirii în aceeași măsură în care este destinată și privirii, dar că cele două porți de intrare în spațiul narativ sunt asemenea unor nisipuri mișcătoare¹. Spunem două porți de intrare pentru că ne referim la decriptarea de tip intertextual, pe care o citam în rândurile anterioare, în interiorul imaginii, ca presupusă reacție tipică a privitorilor de atunci și, de ce nu, și de azi (care este conexiunea imediată cu realitatea socială, istorică, biografică despre care am citit), și la cea exterioară, vizibilă sub forma titlului sau a notațiilor artistului la plăcuțele realizate în acvaforte (aflate acum într-un manuscris la Prado) sau a anunțurilor din ziare pe care le-am analizat. Notațiile pe care le-am găsit

1. „Nu cumva”, se întreabă Alexandra Vrânceanu, „atunci când vedem o imagine ce ar putea reprezenta o narațiune, proiectăm asupra ei o poveste pentru a umple spațiile de nedeterminare?” (2002, p. 38).

sub fiecare imagine, ca o notă de subsol de neeludat, oferă informații lingvistice suplimentare. Ele sunt comentarii ale autorului ce iau forma unor exclamații sau interogații retorice și dau senzația că desenele în sine sunt gata să prindă viață pe o imaginară scenă de teatru. Sunt didascalii într-o tonalitate populară, bazate pe jocuri de cuvinte, polisemantism, formulări evazive, incomplete, după cum le consideră și Alfredo de Paz¹. Ni se comunică dublu și reacționăm ca atare. Dar în ce măsură operele ar avea aceeași încărcătură de sens în absența acestor comentarii? Mare parte din ele, spune Jeannine Baticle², urmăresc să facă ambiguitatea și paradoxul mai adânci. Folosesc citate din caricaturile politice, fraze inițiale ale proverbelor, jocuri de cuvinte cu dublu înțeles, slogane, referiri la evenimente bine cunoscute și credințe populare.

Și totuși, care este sensul elementelor narrative ale operei de artă? Ele constituie doar al treilea reper și nu atrag atenția de la bun început. De regulă, ne verificăm percepția primă prin raportarea la titlu sau la notele explicative. Ele au sensul unei dezambiguizări sau al unei confirmări, după caz.

Înainte lor, parcurgerea etapizată a acestei opere a artistului pornește dinspre exterior, de la tentația oferită de un text-cursă. Dacă vorbim strict de elementele narrative ale ambiguității, primul dintre ele este această nefirească și aparent fără legătură plasare a vânzării pe strada Dezamăgirii. Însă conștientizarea

1. „Un astfel de gând scris care se adaugă consemnării directe a vieții dându-i un sens precis satiric și uman constituie una dintre caracteristicile cele mai importante ale grafiei lui Goya” (de Paz, 2004, p. 83).
2. „Didascaliiile sunt esențiale. Departe de a clarifica reprezentarea, mare parte dintre ele urmăresc să facă ambiguitatea și paradoxul mai adânci. Folosesc citatele din caricaturile politice, fraze inițiale ale proverbelor, jocuri de cuvinte cu dublu înțeles, slogane, referiri la evenimente bine-cunoscute și credințe populare și toate au efectul unei pietricele aruncate într-un lac, făcând din imaginea satiră cercuri mai largi de sens și percepție” (Baticle, 1986, p. 137).

semnificației nu este una facilă și, de bună seamă, n-a fost la îndemâna masei de privitori de la 1799.

A doua etapă a demersului este cea vizuală. Mult mai directă, această etapă comunică întregului ansamblu de inițiați și curioși deopotrivă. Trebuie să fi rămas mirați de aceste scorniri fantastice și urâte ale pictorului care decide să le scoată la vânzare, *scandalos* și simbolic, nici mai mult nici mai puțin decât la început de post al Paștelui (amănunt semnificativ pe care insistă Ieronim Stoichiță în opera citată anterior). Pentru mulți, percepția este analoagă unui șoc vizual și înțelegerea lor trebuie să fi necesitat un timp de reflecție. Ținutele personajelor erau moderne și privitorii trebuie să fi realizat că timpul lor, și nu altul, este cel destinat analizei. Întreaga lor lume, așa cum o cunoșteau, era acolo: pedepse publice, călugării Inchiziției ce semănau teama în sufletele celor bănuți de gânduri potrivnice Bisericii, superstițiile, căsătoriile aranjate, femeile cochete, relațiile adulterine, o întreagă lume duală, paradoxală ce coexistă spațial. Lumea lor de valori ar trebui să se răstoarne, privindu-se în oglindă, dar nu se întâmplă asta. Cel puțin nu imediat. Schimbarea va veni mai devreme decât se așteaptă, pentru că, la sfârșitul anului 1807, armatele franceze ocupă Spania. Noua epocă se vrea una a rațiunii. La fel ca mulți contemporani din toată Europa, Goya a crezut la început că domnia lui Napoleon va duce la răspândirea ideilor revoluționare și la democratizarea Spaniei, însă aceste speranțe sunt șterse de războiul care va dura până în anul 1814, momentul retragerii trupelor franceze.

Alexandra Vrânceanu¹, în *Modele literare în narațiunea vizuală. Cum citim o poveste în imagini?* (2002, pp. 1-12), reluând teoria lui Panofsky, identifică pasul inițial al lecturii imaginii dincolo de bariera de referențialitate proprie decriptării semiotice

1. Autoarea analizează patru modalități de lectură a vizualului: tabloul literar, ilustrația, banda desenată și teoriile despre roman ale lui Fielding și Hogarth.

specifice limbajului vizual, dar o situează înainte de raportarea tematică la un univers cultural căruia opera i se subscrie. Ceea ce ar împlini lectura de tip vizual ar fi lectura intertextuală, bazată pe jonglarea de informații culturale și istorice care ar individualiza mesajul și ar face posibilă înlanțuirea personajelor, a scenelor ca într-o poveste (narațiune). Soluția este însă neviabilă când se pune problema artei moderne *opace* și a realității omului dintr-un univers consumist din ce în ce mai pauper în referințe culturale.

Autoarea amintită ne vorbește despre opacizarea tablourilor după 1863, când la Paris se deschide *Salon de refusé*. Ea se referă la mutația pe care o suferă pictura, arta plastică în general, atunci când începe să respingă racordarea la un subiect literar preexistent sau când neagă încercarea de a se explica prin intermediul titlurilor ca structură semantică alternativă. Mai mult decât atât, constată autoarea, accentul cade, din ce în ce mai mult, pe relația vizual – lingvistic, în locul celei dintre literatură și artă plastică. Vizualul devine loc comun al existenței cotidiene invadate de postere și afișe publicitare, de campanii și clipuri de imagine ale vedetelor de pe revistele din orice chioșc de ziare. Se comunică, banal deja, ideea că: *viața ta va deveni mai bună doar atunci când vei achiziționa acest produs extraordinar*. Dacă în timp bivalența imagine-text se va disipa în informații pragmatice, creația lui Goya este departe de toate acestea, atât cronologic, cât și semantic.

Lecturarea imaginii este un proces etapizat, iar concepția conform căreia momentul impactului vizual este și momentul deciptării semantice este cât se poate de greșit. Luăm întâi cunoștință de poziționarea subiectului și privirea ne este atrasă, ca de un magnet, de centrul de interes¹ (stabil sau instabil) al

1. În cazul unei imagini plastice, echilibrul, centrul de greutate fizic se va găsi la intersecția dintre greutate (pondere) și direcție. Ponderea este determinată de factori precum amplasarea (greutatea unui element crește în raport cu distanța dintre el și punctul de sprijin), adâncimea

imaginii, iar mai apoi aceasta pornește într-o călătorie aproape inițiatică pe urmele spațiilor determinate sau indeterminate ce se nasc sub oblăduirea luminii. Lumina acționează ca un liant, așa cum în basme avem de-a face cu formule inițiale, mediane și de încheiere. Luminozitatea, pe de altă parte, este cea care menține, alături de saturație și textură, interesul constant. Nu vom risca permanente trimiteri sau comparații cu ceea ce știm despre structurarea lecturii și relecturii, deoarece relația vizual – lingvistic nu are la bază același *alfabet*¹. Putem însă să ne referim la o dinamică comună. Arnheim insistă pe această componentă a experienței vizuale: „Orice percepție este totodată și gândire, orice judecată este totodată intuiție, orice observație este totodată și imaginație” (1979, p. 19). Ea aduce schimbări interne date de percepția individuală a fiecărui privitor într-un efort de înstrăinare pentru câștigarea sensului, însă extern proprietățile rămân aceleași. Toate deplasările interioare care duc la producerea sensului sunt determinate de o tensiune a unor forțe ce caută un centru de greutate mai mult sau mai puțin metaforic.

Goya nu este la sfârșitul unei căutări când face publice *Capriciile* sale, ci într-o etapă de elaborare, de finisare a expresiei lăuntrice. Tehnica pe care o folosește, *acvaforte*, permite multiplicarea seturilor, răspândirea lor și a nemulțumirii artistului. Artă sa pare să capete acum un scop social, dar clienții drogheriei

spațială, culoarea, izolarea obiectului și forma (figurile geometrice mai simple fac ca obiectul să pară mai greu).

1. În cartea lui Dan Grigorescu (1979, p. 117) autorul vorbește despre istoricul celebrei formule horatiane *ut pictura poesis* și analizând posibilitatea existenței unei codificări convenabile comune celor două tipuri de expresie ajunge la concluzia că „modalitățile expresive, practice infinite, ale liniei, volumului și ale combinațiilor dintre ele fac aproape imposibilă izolarea unor unități-model în funcție de care să stabilească elemente corespunzând subiectului, predicatului, paradigmei dintr-un text poetic”.

sunt înșelați în așteptările lor și nu vor găsi sursa de divertisment pe care o așteptau, între mărunțișurile și podoabele prăvăliei. Sunt nemulțumiți pentru că încă nu sunt pregătiți să accepte o astfel de artă.

Printre flacoane de parfumuri și soluții pentru dinți, printre articole care maschează și transformă, vor găsi și măști ale ororii, dezgustului, ipocriziei. Ziarele promet celor ce au servit ca sursă a inspirației produse neparticularizate care au menirea să pună în oglindă viciile, lipsurile și erorile societății. Felul în care o fac este unul subtil, nesupărător și, în afară de ultimul paragraf, care anunță scoaterea lor la vânzare pe strada Dezamăgirii, mai nimic nu anunță râsul grotesc al lui Goya.

Dacă urmăm trei etape pentru a putea interpreta global semnificația seriei, atunci trebuie să știm că și impactul vizual are, la rândul său, trei etape: relaționarea referențială, identificarea tematică și realizarea sensului. Adâncirea aceasta în detaliul detaliului ar putea fi foarte bine asemănată cu o serie de fractali ce-și comunică structural partea întregului.

După recunoașterea lumii lor în universul reprezentat pictural, publicul este posibil să fi observat detalii reiterate, purtătoare de sens, indici narativi ai unei povești ce se țesea tematic prin reinterpretare încă o dată, sub ochii lor: primele 36 de *Capricii* sunt reprezentări ale iubirii și prostituției, ale proastei creșteri în cadrul familiei, ale căsătoriilor de conveniență, cruzimii materne, avariției, lăcomiei călugărilor etc. De la 37 la 42, stupiditatea, prostia este cea care guvernează tematic. Iar de la 43 încolo, lumea este invadată de vrăjitoare, călugări și demoni, într-un amalgam terifiant.

Alfredo de Paz le vede structurate însă pe două secțiuni, fiecare secțiune în parte fiind subordonată unui autoportret ce funcționează ca o schimbare de macaz: prima parte este dedicată nebuniei omenești și reificării relațiilor interumane până la stadiul în care se confundă cu bunurile de consum, însă cadrate

pe puncte de tensiune în crescendo: curtarea nu este anterioară abandonului adulterin, iar prostituția se va regăsi punitiv în scena complexului de judecată inchizitorial. Alături de acestea sunt variații tematice, dar care pleacă, totuși, fie de la familia formată, fie de la imposibilitatea încadrării valoroase într-o societate visată iluministă: proasta educație, alcoolismul, mizeria umană. Impactul este unul mai curând realist, opus părții secundă, unde abundă fantezia, însă figurile, chiar dacă par recunoscutibile, se volatilizează într-un semnificat universal, al exemplului.

Cea mai dificilă etapă este aceea care cere o realizare a sensului. Parcurgând în ordine seria de gravuri, privitorii de atunci observau că cel dintâi *Capriciu* reprezenta chiar profilul artistului. Nu avem nici un indiciu despre motivul care l-ar fi determinat să deschidă seria cu portretul său. De altfel, acesta se deosebește de celelalte gravuri și prin forma exterioară (dimensiune mai mare). Nu este vorba de o acțiune dinamică, așa că, la prima vedere, pare total nepotrivit. Este drept, ar putea fi o formă de autoironie sau doar începutul unui proces de obiectivare a realității, așa cum crede și Ieronim Stoichiță: „Acest prim capriciu nu este o scenă narativă (spre deosebire de următorul), ci un autoportret neobișnuit, dat fiind faptul că este în profil. Rațiunea rarității acestui tip de portret este evidentă: nimeni nu-și poate vedea și reproduce propriul profil fără ajutorul unui sistem complicat de obiectivare”, insistând pe faptul că portretul nu este un profil absolut, ci unul modificat prin torsiunea capului, pe care o distingem la o privire mai atentă. Goya se lasă privit, dar și privește pe furis, parcă verificând dacă a reușit să atragă atenția. E, desigur, de discutat și despre îmbrăcămintea franțuzească, simbol al noii ordini, al rațiunii și libertății în care-și puneă speranțele, dar mai ales despre inscripția asemănătoare celor care se așază pe un frontispiciu sau pe o carte de vizită: *Francisco Goya y Lucientes, pictor*. Nici mai mult, nici mai puțin. Pare a-și declama profesiunea ca pentru începutul unui discurs.

Și vom avea parte de un discurs: unul plastic, întărit de explicații suplimentare care, în loc să dumirească, vor crea confuzii naivilor privitori. Declamase anterior, cu nestăpânita bucurie caracteristică unui ambițios, în 1786, în scrisoarea către Martin Zapater: *Ya soy pintor de Rey* și după ce vor trece trei ani *El pintor de Rey* sub oblăduirea protectorului său, Principele de Asturia. Se va defini aici *pictor* pur și simplu, departe de un posesiv subînțeleal al lumii fizice, însă subjugat unei flăcări negre interioare, unei boli care s-a dovedit a fi pe cât de chinuitoare, pe atât de productivă. Mai mult decât atât, denominativ, este de remarcat că numele său nu mai conține aici particula *de* (menită să-l înnobileze) folosită frecvent pentru a semna, ci numele simplu, moștenit de la tatăl său. Poate însemna o întoarcere la una dintre sursele sale esențiale de inspirație, poporul, dar într-o formă care trimite spre popor ca societate, ansamblu, umanitate. Subiectele gravurilor sale sunt, de altfel, reflecții asupra condiției acestui popor, cu rănilile și neajunsurile sale. Peisajul este familiar, dar și demoralizant prin reticența la înnoire. La fel de simplu va mai semna doar în ultima scrisoare adresată lui Javier, fiul său: *Tu padre, Francisco*. Momente de sinceritate absolută, gravă.

Un comentariu, scris de mână, însoțește autoportretul: *Verdadero retrato suyo, de mal humor, y gesto satírico*. Despre acest comentariu, André Stoll, în a sa *La Illuminatio di Goya. Simbologia della genesi estetica dei Caprichos* (2007, p. 33), declară că modifică întregul sens semiotic pe care așezarea distantă și circumspectă îl comunică inițial într-o confesiune privată a unui caracter maladiv. Contrastul între figura omului nou și a înscrisului care-l arată subjugat bolii se înscrie, în opinia autorului mai sus citat, într-o voită ambiguizare, pentru că doar sub scutul duplicității ar fi fost posibilă manifestarea unei intenții voalate progresiste în sensul francofiliei. Argumentarea autorului ia în considerare un autoportret similar al spaniolului din 1795,

în care acesta poartă tricorn, și nu cilindru, ca în desenul folosit în deschiderea seriei. Cilindrul, pălăria de fetru legată cu panglică, relativ recentă în moda timpului, ar fi varianta nouă a cetățenilor care caută un grafism liniar al vestimentației, o simplitate care vrea să însemne descătușare și deschidere. Goya însă nu este francofil, ci iluminist. A nu se confunda ideea pe care o urmează cu țara de origine. Ne vom întoarce la distincție atunci când vom supune analizei *Dezastrele războiului*.

În orice caz, revenind la pălării, va mai trece mult timp până când, în reprezentarea lui Honoré Daumier, cilindrul va deveni subiect al caricaturii, individualizând o retorică a unei burghezii în dezacord cu natura (Seria Pastorale, 1845-1846). Deocamdată, este un element original, inovator care conferă seriei modernitate.

Asupra unor astfel de exemple de accesorii vestimentare s-au oprit unii critici precum Victor Ieronim Stoichiță, care analizează ochelarii, monoclul și care vede în prezența lor adesea subînțeleșuri erotice. Nouă ni se pare interesantă renunțarea la accesorii sau transformarea în pas cu timpul a pălăriilor din autoportrete, dar și din alte gravuri, nu pentru că inițiem un posibil studiu care să se ocupe de importanța modei în viața pictorului spaniol, ci pentru că am sesizat un aspect particular. Reprezentarea păstrează, în toate aceste redări plastice, o mimică aproape înghețată, nenaturală. *Autoportretului cu tricorn* din 1790?-1795 (<http://personal.telefonica.terra.es/web/laguerradela independencia/images/autorretrato02.jpg>) pe care unii critici îl consideră dovadă a sprijinului francofil, îi urmează *Autoportretul din atelierul de lucru* din 1795. Acesta ni-l arată pe artist pe jumătate întors spre privitorii de a căror prezență este conștient, învăluit în razele ce intră pe fereastră, aproape vermeerian, dar purtând o stranie pălărie ornată cu lumânări, care va media lumina într-un mod artificial. Privirea piezișă o întâlnim și în detaliul din *Capriciul 1* din 1799, asupra căruia ne-am oprit pe parcursul acestei lucrări, sau în *Autoportretul* său de la vârsta de

78 de ani, când se afla deja la Bordeaux (<http://www.wga.hu/art/g/goya/9g/95/9504draw.jpg>). Pare o atitudine surprinsă dintr-un punct de referință evident exterior, obiectivat, dar care cere, în egală măsură, și o disimulare. A te vedea pe tine din perspectiva unui spectator care te observă, și nu în mod frontal, reflectat ca într-o oglindă, este, mai întâi de toate, o dificultate de ordin tehnic. În timp ce privirea-constantă își modifică unghiul până la închidere, detaliile care țin de dimensionalitate se refuză. Noi vedem această preschimbare din perspectiva celor care cunosc cronologic viața artistului, raportând fiecare moment la clipa tragică, dar interesantă pentru cercetători, a dispariției sale lumesti (*passim*, Boatto, 1997). În orice caz, proasta dispoziție se accentuează pe fundalul unei boli care se înrăutățește, dar și al unei transformări a lumii în care viețuia.

În inscripția de la care am pornit, *Verdadero retrato suyo, de mal humor, y gesto satírico*, avem de-a face cu o deschidere paradoxală: unei exaltări de sinceritate, *verdadero retrato suyo*, Goya îi suprapune proasta dispoziție și gestul satiric. Proasta dispoziție ar fi mai degrabă o referință către umori, către bila neagră, crede Stoichiță, ducând explicația în zona medicalului, medical ironizat nu o dată în gravurile lui Goya, pentru neputința sa de a se dovedi eficace. Sprâncenele se strâng, făcând loc unei priviri încruntate în desenul pregătitor, pentru ca mai apoi ochii să fie îndreptați în jos cu un aparent efect de superioritate, dar și ca o retragere într-un colț privat al suferinței sale.

Deși nu face nici o clipă referire la Goya, Erwin Panofsky, alături de Raymond Klibansky și Fritz Saxl, trebuie amintit pentru studiul său intitulat *Saturn și melancolia*, din care am extras inductiv, pentru capitolul în curs, doar referirea la cele patru umori, pe care le amintește și Stoichiță, răspunzătoare pentru dispoziția unei persoane și, eventual, patologia sa. Bila neagră corespunde temperamental melancolicilor, crede Panofsky, mergând pe argumentarea aristotelică, și dă acestora depresie ori anxietate când este prevalentă în organism sau, din contră, stări

de exaltare, erupții cutanate și alte asemenea când este supra-solicitată¹. În timp, acestui tip de temperament îi este asociat Saturn (Cronos), nu foarte favorabil din punct de vedere astrologic, predispunând la boală trupească și mentală. Goya îl va relua ca motiv mitologic într-una dintre cele mai renumite picturi ale sale, *Saturn devorându-și copiii*, stabilind astfel o legătură intrinsecă cu acest autoportret *de mal humor*, al celui consumat de propria sa boală, dar și al celui pe care-l asimilează nolens-volens timpului omnivor. Nu e de mirare că alegerea acestei imagini pentru început de serie pare să fie cât se poate de stranie. O altă posibilă explicație a ordinii alese pentru întregul set îi aparține ficțional lui Lion Feuchtwanger (Panofsky, 1983, p. 521) care-și imaginează: „Așeză mai întâi filele care redau situații și întâmplări ușor de înțeles. După aceste file din «realitate» urmau gravurile care reprezentau fantasmе și înrâuriri ale fantasmelor. Ordinea aceasta era o cale spre o dreaptă înțelegere, lumea realității arăta drumul spre lumea demonilor, și această a doua grupă, a fantomelor, explica pe prima, aceea a oamenilor. Propria lui poveste, așa cum era desenată în *Caprichos*, visul acesta încâlcit al iubirii lui, al ridicării lui, al fericirii lui, al dezamăgirilor lui, dobânda în asemenea orânduire înțelesul cel adevărat [...] până la urmă, fiecare filă avea nu numai un titlu, ci și un comentariu. Uneori numele era cuminte și virtuos și în schimb comentariul cu atât mai mușcător, alteori titlul era scandalos și în schimb interpretarea era o explicație naivă”. Desigur, ni s-ar putea reproșa că aducem ca argument pentru premisa noastră de narativ în arta lui Goya o scriere ficțională, dar am dori să atragem atenția asupra câtorva aspecte. Autorul are intuiția unui parcurs logic interior, spiralat, ascendent, pornind

1. „Atunci când se găsește în starea proprie, poate induce paralizii sau toropeală, ori depresie ori anxietate când este prevalent în organism, dar dacă este supraîncălzit de bucurie, dorință de a cânta, stări de exaltare, erupții cutanate și alte asemenea” (Panofsky, Klibansky, Saxl, 1983, p. 25).

dinspre evident spre esențial. Cunoaște importanța stabilirii unei relații referențiale (acele situații și întâmplări ușor de înțeles) pentru cei care vor privi opera și vor face un exordiu aproape oratoric. Fiecare are hazul necesar atunci când vine vorba de alții. Râsul este un instrument social de probare a superiorității. Scriitorul pune termenul *realitate* între ghilimele. Reprezentarea, de orice tip ar fi ea, poartă cu sine o modificare a realității și o interpretare a ei, iar privitorii vor modifica, la rândul lor, realitatea reprezentată, adecvând-o subiectiv.

Aproape ironic, fantasmemele urmează unei realități modificate, dar, spune autorul, ele sunt complementare.

Feuchtwanger scrie o carte fascinantă despre Goya, dar biografia este totuși una care, pornind de la opera concretă țese explicații mai mult sau mai puțin romanțate. Suferința din iubire pentru ducesa de Alba ar fi aici mecanismul care declanșează opera. Pe tot parcursul romanului, scriitorul ne va vorbi despre ea, femeia-vrăjitoare (cu sensul de fermecătoare) din viața spaniolului. Viețile lui Feuchtwanger și Goya se aseamănă într-o oarecare măsură, fapt care ne face să vedem în alegerea de subiect a scriitorului o mărturisire de sine prin raportarea la Altul.

Putem corela însă explicația lui Feuchtwanger cu privire la structura operei cu cea a lui Ortega y Gasset, care vorbea despre o devenire interioară alimentată de un fragmentar construit al biografiei în fiecare creație artistică. Remarcabil este modul în care scriitorul caracterizează diferența dintre imaginea reprezentată și titlurile date. Ele par că se așază contrapunctic, distribuind tensiunea, și înșală voit, afișându-se când naive pentru a tempera, când mușcătoare pentru a nu lăsa spații albe în demersul lecturii. Este un joc aproape cochet, al unei aparente ingenuități, și poate tocmai de aceea Goya a fost mereu un punct de dezbatere asupra căruia nu s-a putut concluziona definitiv. Dacă ar fi să căutăm o trimitere literară, aceasta ar fi procedeul antifrazei, ceea ce din nou l-ar plasa în universul retoric.

Un al doilea autoportret al seriei, nu mai puțin misterios, este *Capriciul 43*.

În prefața cărții sale, *The Age of Minerva. Counter-Rational Reason in Eighteenth Century. Goya and the Paradigm of Unreason in Western Europe*, Paul Ilie (1995) aduce în discuție una dintre cele mai evidente, deși foarte puțin cercetate problematici ale istoriei literare și de artă, discontinuitatea ce a marcat întregul secol al XVIII-lea, bazată pe imagini contradictorii și pe momente istorice de cotitură însoțite, după cum era firesc, de schimbări de percepție. El insistă pe diferența *reason-unreason* cu trimitere directă la Iluminism ca epocă a rațiunii și măștile sale. Pentru rațiune, simbolul reprezentativ ar putea fi Minerva, mitologică întrupare care poate fi găsită în numeroase reprezentări. Găsește interesantă metafora pe care o folosește Marcello Malpighi în discursul său despre anatomie, unde numește capul *The temple of palace of Minerva, goddess of the sciences* și *medulla* un labirint. Alăturarea îi trezește interesul pentru că poartă în sine semnul paradoxalului, al acceptatei ordini, dar și al confuziei. Pornind de la figura zeiței, autorul va analiza acele tablouri în care ea este prezentă fie în reprezentare directă, fie aluziv. Prima pictură este portretul lui Jovellanos, realizat de Goya în 1789, care se găsește în prezent la muzeul Prado din Madrid și unde zeița apare sub forma unei sculpturi pe masa de lucru a omului politic, cu contururile subliniate de o tentă aurie. Zeița dispare din opera lui Goya mai apoi sau, cel puțin, nu mai este vizibilă într-o altă reprezentare, însă autorul o identifică drept personaj absent în *Capriciul 43*, poate cel mai faimos din seria de *Capricii*, cunoscut și sub numele de *Somnul rațiunii naște monștri* (*El sueño de la razón produce monstruos*), nume care comportă la rândul-i o sumă de discuții vizavi de înțelesurile sale semantice. De fapt, criticul va demonstra, coerent și foarte meticulos organizat, că există o filiație ideatică între cele două opere, bazându-și explicația pe postura celor doi cu fața (parțial sau total) întoarsă, regășibilă și în prima lucrare din

seria de *Capricii*, pe motivul Minervei (chiar dacă transformat simbolic în *Capriciul 43*), precum și pe o situație socială, literară și politică a elementelor sugerate care ar îndreptăți, conform lui, interpretarea tematică.

Structural, gravura este așezată, conform autorului citat în rândurile anterioare, pe trei cercuri concentrice: al celui care doarme/visează, al bufnițelor și felinei și, în cele din urmă, al liliecilor. Dificultatea pe care o întâmpină Paul Ilie constă în a stabili legăturile intrinseci ce determină această poziționare sau involuție din punctul de vedere al regnurilor. Tema liliecilor revine în operele sale, semnificând în cele mai multe dintre cazuri răul ce prosperă în obscuritate, precum și o suită de defecte de caracter, printre care ignoranța sau duplicitatea. Cum ajunge însă la varianta finală și ce excluderi de elemente intrinseci își permite să facă pictorul spaniol?

Sepia 1, primul desen preparator, prezintă o așezare duală: deasupra celui ce doarme stau, de o parte, fantasme ce-i seamănă și pe care le vom reîntâlni pe parcursul operei sale (omul care râde, figura leonină) într-un con de lumină ce izvorăște din striatii și fascicule luminoase, iar în partea opusă, într-un spațiu întunecat, stau figuri animaliere (figura cabalină, cea a câinelui, prezența straniului din punctul de vedere al regnului liliac și al felinei). Interpretativ, spune Paul Ilie, ar putea fi o caricatură a stării sale de fapt, un labirint cerebral în strânsă conexiune cu cel fiziologic pe care-l trăiește¹.

1. „În această interpretare, urechile și creierul lui Goya nu au putut să înțeleagă și să decodeze materialul lingvistic brut al lumii. Realitatea externă îi părea irațională și de aici fără putință de control monstruoasă. Putem să ni-l imaginăm pe artist, precum o face dramaturgul (Antonio Buero Vallejo a portretizat surzenia ca o stare de izolare întreruptă de bruște intervale de sunet nediferențiat), împleticindu-se de durere în studio, având un corp ce reacționa convulsiv ca semn de protest față de nesuferitul sunet al limbajului uman” (Ilie, 1995, pp. 136-137).

Pentru André Stoll (2007, p. 19), pe de altă parte, lucrarea are în mod cert o dispunere pe diagonală, o diagonală semiotică ce divizează un triunghi inferior întunecat (cu rol de catabază?) de cel superior, contrastant prin luminozitatea pe care o propune. Triunghiul superior are în viziunea sa rolul de a presăra indicii biografice ale unei patologii în plină evoluție. Ele înfățișează ceea ce foarte bine ar putea fi considerat exersare de penel în ivirea unei serii de autoportrete schițate cu mimică diferită. În această a doua interpretare pe care o prezentăm, întreaga dispunere poartă simbolistica unei inițieri care culminează cu o explozie creativă. *Capriciul 43* este în sine un rezultat al sintezei elementelor constitutive ale variantelor primare. Este de reținut punctul de vedere al celor doi autori atunci când conchid că desenul este cel puțin parțial oglindire a unei stări fiziologice. Boala¹, celebra și misterioasa boală a lui Goya: surzenia, perioadele depresive despre care îi scrie prietenului său Zapater, atacurile de apoplexie, obsesia sentimentală (conform doctorului Sánchez de Rivera) sau difteria, dacă e să-i dăm crezare lui Marañón, care atrăgea după sine surzenia, conduc la imaginea maladivă a unui Goya cu caracteristicile de manifestare ale unui surdomut care exacerbează funcția vizuală. Să fi relatat el toate acestea plastic?

-
1. „Și în ceasurile cele mai obscure ale vieții sale împrejmuite de tăcere, Goya se găsește în fața absurdului și a absolutului. Și înlăuntrul său întrebările, destinul văzut prin spectacolul lumii de la care primește într-un mod adeseori halucinant și fantomatic răspunsuri. În această amplă viziune retrospectivă care se desfășoară în singurătatea bolii, totul capătă o nouă semnificație. Astfel, pentru sufletul său tulburat, totul pare umplut de amărăciune. Animația zgomotoasă a mulțimii în mijlocul căreia avea obiceiul să se piardă nu îi permitea să vadă josnicia și lăcomia ascunse sub vâlul de impulsuri de bucurie mincinoasă și a favorurilor ipocrite. Bărbații pe care el îi vede agitându-se în fața sa se dezvăluie, prin intermediul solitudinii sale mute, ca marionete ale unui joc în care el nu mai poate urmări evenimentele” (de Paz, 1990, p. 74).

Într-o altă schiță preliminară la acest *Capriciu 43*, inscripția care apare pe frontispiciu este aceea de *Ydioma Universal*. Lumea, în concepția epocii, nu este în stare să se elibereze de rău de una singură, ci doar cu ajutorul Bisericii, pe când la pictorul spaniol este invers: rațiunea umană, atunci când abandonează starea de somnolență, are putere deplină asupra oricăror forțe malefice¹.

Limbajul universal ar putea fi amplasat palimpsestic peste teritoriul oniricului sau al vizualului care e decodificat în acest mod mult mai rapid, dar legătura dintre limbaj și scriere este una incompletă potrivit lui Paul Ilie, fiindcă mai mult decât ambiguë, elementele picturale și textuale trimit spre înțelesuri parțiale care se înfruntă/se opun conexiunilor².

Loc al scrierii, biroul se prezintă în cea de-a doua variantă ca un spațiu vid, pentru ca în varianta păstrată să-i fie adăugate instrumente de scris într-o ordonare cel puțin bizară³. Elementele care sunt înlocuite sau modificate nu sunt întâmplătoare și nu servesc unei funcții estetice, ci uneia comunicative. Una dintre bufnițe ține în ghearele sale un creion sau o pensulă.

1. „Aici e mitul, atât de important pentru romantici, al unității originale a rasei și limbajului uman și al rupturii care intervine odată cu construirea turnului Babel [...] pentru Goya a însemnat mai degrabă o limbă mai obscură, mai confuză, limba universală a somnului, a imaginilor și hieroglifelor care se nasc din inconștient, tot ce lumina și rațiunea zilei împinge îndărăt” (Fisher, 1972, p. 225).
2. „Locul golit de Rațiune în opera lui Goya se umple cu discontinuități de mai multe feluri: între text și imagine, între o specie de animale și alta sau între siguranța realității percepute și tulburătoarea nesiguranță a irealității. Mai mult decât ambiguë, elementele picturale și textuale trimit spre înțelesuri parțiale care se înfruntă/se opun conexiunilor” (Ilie, 1995, p. 15).
3. „În timp ce biroul ar fi, în mod normal, centrul productivității acestui om [...] masa de scris din *Capriciul 43* își etalează doar spațiul său pătrat ca o scrisoare de condoleanțe care anunță dispariția liniarității verbale, o consecință inevitabilă atunci când Rațiunea latentă devine muribundă” (Ilie, 1995, p. 114).

Despre această adăugare, autorul citat spune că este un spectacol sterp încărcat cu ironie. O pasăre care viețuiește în noapte și care mânuiește instrumentul în locul omului este o batjocură la adresa limbajului uman¹. Limbajul pe care criticul caută, cu insistența unui Champollion, să-l decodifice pe tot parcursul cărții sale este limbajul iraționalului, *the Unreason*, pe care-l relaționează la o vastă întindere de conjuncturi literare, politice, sociale ale timpului de sfârșit de veac în care trăiește pictorul. Însă acest limbaj este unul în egală măsură verbal și vizual. Cel vizual este unul care impune prezența în distanță, iar cel verbal o apropiere a absenței. Goya le folosește deopotrivă de-a lungul seriei sale de *Capricii*, însă în varianta a doua a *Capriciului 43*, numită și *Limbajul Universal*, componenta verbală și cea vizuală apar ca unități distincte; inscripția pare a se disocia ca într-o negare cauzată de dezamăgire: nu voi explica pentru că toate acestea nu mai au nevoie de nici o explicație pare a spune sau că starea de fapt la care se referă (iar aici verbalul este valorizat ca reprezentare a indicilor realității) este un loc comun al haosului și al lipsei de ordonare rațională. Loc comun al haosului este visul dacă mergem pe interpretarea conform căreia *sueño* înseamnă somn, domeniul incontrollabil al inconștientului, însă în acest caz este somnul unul productiv, creativ? Lipsa instrumentelor de pe masă sau mai degrabă lipsa corelării lor cu foi scrise, cu rezultate concrete ar sugera un răspuns negativ. Însă somnul acesta al autorului este cel care dă naștere mai apoi *Capriciilor* și ne întoarcem astfel la discuția anterioară asupra productivității iraționale.

Pictura ar trebui să devină mijloc de comunicare, mijloc lingvistic care spulberă toate barierele fizice și culturale. Însă, dacă îl urmăm ideatic pe Adrian Mihalache, cultura imaginii

1. „Acest spectacol sterp este încărcat cu ironie. Un toc de scris este strâns în gheare de bufnița din stânga fără nici un scop. Că pasărea mânuiește instrumentul și nu omul care știe să scrie sau să deseneze e o batjocură la adresa limbajului uman” (Ilie, 1995, p. 112).

cere o aculturație adecvată, la fel ca aceea a cărții. Nu există spontaneitate în percepție: nu deslușim decât formele cu care ne-am familiarizat, nu înțelegem decât ceea ce deja am învățat (www.ceeol.com).

Goya face racordarea dintre limbaj și imagine creând un manual care oferă didactic cheia de descifrare a imaginilor sale și le rezumă intenția fără a le devaloriza prin dublă intenție comunicativă. A parcurge o imagine este un demers analitic care necesită răbdare și toleranță. În astfel de opere precum cea a lui Goya, anunțate din start ca o suită tematică, lucrurile se așază pe modelul unui puzzle în care piesele singulare nu se justifică. Doar în momentul în care se pot valorifica semantic în cadrul unui context ele părăsesc ingrata categorie a crochiurilor și se așază sub semnul liniilor finite.

În același timp, nu excludem posibilitatea ca artistul să se retragă subtil, ironic, îndărătul unor jocuri de cuvinte. Inscripția pe care o poartă, *El autor soñando*¹, accentuează starea de perplexitate. Desigur că autorul este cel care visează. De ce e nevoie de o explicație suplimentară? Poziționarea sa în interiorul *Capriciilor* și al visului este nota explicativă pentru un act de curaj social sau marchează o conștiință a poiesisului? Iar visând, cum poate el să se păstreze aproape de acel *verdad* pe care-l reiterează aici după ce făcuse uz de el și în *Verdadero retrato suyo*? André Stoll răspunde: „Este un mesaj ipocrit îndreptat către public și cuprinde aproape toate locurile semnificative ale genezei estetice, mediind noua formă de operă de artă”². Aceasta nu este o pipă, nu este un vis oarecare.

1. Numit inițial *Sueno I*, ca primă realizare intențională a suitei inițiale, detaliul prezentat poartă următoarea inscripție: *El autor soñando*.
2. „Contrastul dintre conținutul încifrat al imaginii și textul de didascalie explicită n-ar putea fi mai dramatic. Astfel că *Somnul I* se prezintă ca un manifest grandios al ingeniozității artistice care de pe culmea iluministă a itinerariului *extaticum* până la mesajul ipocrit îndreptat către public, cuprinde aproape toate locurile semnificative

În sfârșit, varianta sinteză păstrează echivocul textual din *Somnul/Visul rațiunii naște monștri*, dar înlocuiește cercul luminos din varianta a doua cu un spațiu neutru, gol, ca o mască vestimentară pe care o putem asemăna celor două *Maje* (*vestita/desnuda*). Conținutul oniric este reprezentat în epocă prin cercuri luminoase mai ales în acele opere care reprezintă revelații ale figurilor sfinte, iar astăzi îl putem regăsi sub forma norișorilor de comunicare în benzile desenate sau caricaturi.

Dar în timp ce la Velázquez, maestru recunoscut de Goya, lumina este forța binelui, iar întunericul este semnul negativului, la Goya, conform unei păreri a lui John Berger, citat de Fisher (1972), pe care o suprapunem percepției personale pe care am avut-o la primul impact vizual cu opera, lucrurile stau invers: fantasmemele apar în plină lumină sau emit o lumină albă înfricoșătoare, chiar și în fața oglinzilor¹. Pictorul vede lumea ca antilume, ca lume inversă². Critica exaltă ceea ce crede că este inconștientul lui Goya și tinde să uite de partea sa iluministă, de raționalul din el. *Que cosa vuole lo spettro?* se întreabă autorul. Toți monștrii, toate aparițiile vor ceva. Ei/ele completează și extind realitatea dându-i sensul unitar al lucrurilor ce ne înconjoară³. Monștrii reprezentați au un scop, oricât de absurd

ale genezei estetice și mediază noua formă de operă de artă (Stoll, 2007, p. 30).

1. Doar albumul cu schițe de la Sanlúcar din 1979 are o lumină paradiziacă. Ce s-a schimbat? Acolo era oaspetele ducesei de Alba și lucrurile mergeau bine. Apoi ducesa devine prototipul tinerei înconjurată de vrăjitoare.
2. „Pentru Goya, frumusețea nu era celestă și nici perversiunea, nebunia, principii mundane; unitatea sa de măsură nu era infinitul, ci somnul rațiunii și umanitatea, ceea ce se întâmpla în jurul său” (Fisher, 1972, p. 248).
3. „Elementul fantastic al acestor viziuni nu este o negare a lumii externe și nici nu ar putea fi atâta timp cât granițele dintre interior și exterior sunt incerte, unul amestecându-se mereu cu celălalt; fantazia ia din realitate din vreme în vreme fragmente și le prelucrează, deci nu este în contrast cu realitatea, ci o completează și o extinde

ar părea acest lucru. *Capriciul* 3, mai jos exemplificat, păstrează această caracteristică a luminii spectrale, însă monstrul se regăsește oglindit de cealaltă parte în figura contrastantă a mamei care-i zâmbește, în timp ce-și ține la piept copiii înspăimântați. Ea știe că bau-baul (El Coco) nu este altul decât amantul ascuns sub văluri, însă deghizarea servește de minune pentru a-și ține odraslele deoparte. Lumina rece tinde să pună în evidență figurile care înconjoară aparițiile. Este același enigmatic proces thanatic care face ca fluturii atrași de o lampă să devină, pentru o clipă, la rândul lor iradianți atunci când aripile li se transformă în efemere flăcări imperceptibile. Minuscule figuri, caractere secunde împrăștiat pe fundal, oamenii lui Goya devin cu atât mai grotești cu cât trăsăturile se reduc, în esență, caricatural. Fețele le sunt înghețate într-o expresie tipică: râsul demential sau chipul îngrozit.

Nu ne vom opri la fiecare *Capriciu* în parte. Nu pentru că sunt 80 la număr, ci pentru că fiecare în parte este un element îmbogățit semantic, dar constituent al unei serii tematice. Opera lui Goya este cronică timpului său. O cronică sociologică, a observației cinice. E o punere sub lupă a lucrurilor care țin la aparențe, care se încapățânează să creadă că pot să-și păstreze siguranța anonimatului.

De pildă, Victor Ieronim Stoichiță (2007, p. 216) deschide în capitolul „Carnavalul limbajului. A vorbi sau a nu vorbi” o discuție despre interpretările posibile ale notației la *Capriciul* 79: „Nimeni nu ne-a văzut. Orice privitor ar relaționa explicația la acțiunea prezentată: un grup de călugări într-un spațiu ferit”¹, dedându-se beției. Nu-i vede nimeni pentru că sunt ascunși fizic privirilor publice. Desigur, comentariul ar putea fi, în egală măsură, concluzia la scară largă a suitei de *Capricii*: păcatele

și chiar mai mult, doar ea dă sensul unitar/plin al realității ce ne înconjoară” (Fisher, 1972, p. 257).

1. În desenul pregătitor, putem observa niște ferestre ale unei probabile pivnițe pe care varianta finală nu le păstrează.

societății sunt trecute în mod intenționat cu vederea, fiindcă nimeni nu este mai orb decât cel ce nu vrea să vadă.

Capriciile lui Goya ridică în fond problema dublei perspective: vizuală și lingvistică, pe de o parte, drept categorii referențiale superioare, dar și ca dublă perspectivă în interiorul fiecăreia dintre acestea: limbajul este ludic și aluziv, imaginile cuprind detalii înșelătoare, masca apare pretutindeni, la modul propriu-zis sau figurat, femeia este însoțită de dublul său vrăjitoarea sau se privește în oglindă, monștrii stau grămadă rânjind și comunicând simultan stări diverse, iar îndrăgostiții arată mai degrabă ca niște condamnați.

Gurile se deschid pentru a consuma, flămânde sau însetate, întoarse spre trebuințele pântecului¹ sau ale pasiunilor instinctuale² sau se cască într-o stupidă admirație în fața celor ce îi hrănesc cu iluzii, pentru că la un astfel de banchet grotesc *ciocul de aur*, cum îi spune admirativ inscripția, are întotdeauna primul și ultimul cuvânt.

Desigur, faptul că explicațiile textuale sunt consemnate de nu mai puțin de trei manuscrise (al Muzeului Prado, al Bibliotecii

1. În *Los Chinchillas* (*Capriciul 50*) regăsim una dintre cele mai enigmatice forme de reprezentare umană. Gwyn A. Williams în „I monstri del sonno”, articol publicat în *Goya. Il sangue e l'oro* al Jeanninei Baticle, Universale Electa, Gallimard Arte, Paris, 1986, p. 138, atrage atenția asupra faptului că substantivul ar fi feminin dacă el ar reprezenta specia de rozătoare americane, după cum am fi tentați să credem inițial, dar că de fapt este numele unui personaj dintr-o comedie populară a lui Cañizares care satirizează obsesia pentru legăturile de sânge ale nobilimii. De altfel, tema urmașilor răsfățați va apărea și în alte *Capricii*, precum în 4, *El de la rollona*, unde un copil evident peste vârsta pe care o pretinde își suge degetul (*chupándose el dedo*).
2. *Chupar* pare a fi cuvântul-cheie și în *Capriciul 43*, unde este folosit cu dublu sens: „a înghiți substanțe care induc avortul spontan de către tinerele (nobile) care vor să păstreze secretul” și „a mulge de bani pe cineva” (este cazul bătrânelor care se ocupă de avort) dacă ar fi să transpunem idiomatic expresia în varianta cea mai apropiată.

Naționale și cel numit Ayala), între care există diferențieri, nu ne face munca mai ușoară. Dăm doar un exemplu. Manuscrisul Muzeului Prado explică: „Nici unul, nici altul. El este un escroc sentimental care le spune tuturor același lucru, iar ea se gândește cum să scape de cele 5 întâlniri pe care le are de la 8 la 9 și nu e nici măcar 7 și jumătate” (trad. autorului). Ambii sunt complet dezinteresați și că jocul curtenesc este de fapt o mascaradă, o comedie amoroasă în deplin acord. Tonul este unul cinic, dacă observăm asemănarea caricaturală cu Ducesa de Alba și Goya însuși, dar manuscrisul de la Prado nu face nici o referire concretă la identitatea personajelor. În schimb, manuscrisul Ayala este cât se poate de concis, nelăsând loc interpretărilor: *La duquesa de Alba y Goya*. Atât și nimic mai mult. Ca o confirmare de identitate, manuscrisul Bibliotecii Naționale reia personajele, dar schimbă tonul: „Un îndrăzneț când face curte unei femei este asemenea unui cățel care vrea să câștige atenția cu giumbușlucuri și mutre haioase”.

Diferențierea este evidentă. Intențiile sunt luate în derâdere de cel puțin una dintre părțile implicate, însă acceptate ca divertisment. Curtezanul are un statut privilegiat și ambiguu în egală măsură. Departate de visul curtenesc de odinioară, acesta se îndreaptă fățiș spre un tolerat amor adulterin. Istoria personală a artistului se confundă la modul cinic cu viciul social, ca o formă de gravă autoironie vorbind despre incapacitatea de a-și păstra demnitatea în fața femeii adorate, conform celui de-al treilea manuscris citat, sau dimpotrivă ca o formă de indiferență ostentativă în primul. Oricare ar fi fost adevărul biografic, ne interesează în fond, la acest moment, explicația textuală ca formă a nedeslușitului metaforic. Iar dacă vrem să adăugăm o nuanță în plus de ambiguitate, nu e nevoie de mai mult decât de o cercetare a unui desen pregătitor ce anunță antitetic perechile: bătrânul și moderna, neavând altceva în comun decât una sau alta dintre formele de manifestare ale orgoliului.

Aminteam la începutul acestui capitol despre o parcurgere etapizată a operei plastice a lui Goya și delimitam trei etape perceptive. Două dintre ele vizau indicii textuali și doar unul reprezentarea plastică. Ne găsim mereu prinși în tentația textului-cursă care, deși cu aparent rol explicativ, nu clarifică pe deplin actul reprezentational. Un titlu, un comentariu, chiar și triadic precum în cazul manuscriselor, nu este în fond o revelație, ci doar o adăugire de sens într-un circuit de tip spiralat care se va întoarce mereu la noi reconstruindu-ne. Informarea la care avem acces este, așadar, atât una situațională, cât și una asociațională. Identificăm reperele în acord cu o realitate recunoscută teoretic (apelăm la informații de ordin istoric bunăoară) și practic. Ce se întâmplă în cazul formelor deghizate? Ne referim aici, de exemplu, la voalări de intenție, la apariția și dispariția unor elemente simbolice ori la înlocuirea personajelor umane specifice cu cele animale, cu trăsături stereotipe. O voalare de intenție este *Capriciul 55, Hasta la muerte!*, în care protagonista, conform manuscriselor, ar fi în egală măsură conțesa de Osuna, cea vârstnică și intențional, nemărturisit, chiar regina însăși.

Apoi, din aceeași categorie face parte și folosirea personajelor de tip zoomorfic. Goya nu este primul care reușește să satirizeze societatea umană prin intermediul animalelor. Însă modul în care o face este fascinant tocmai prin multitudinea de interpretări posibile. Ce vor fi gândit cei care au văzut pentru prima dată colecția, nu știm. Se poate să fi văzut în ea o simplă încercare glumeață a artistului sau poate, înțelegând prea bine că defectele lor sunt cele reprezentate, au lăsat să se citească pe fața lor o grimasă cu intenție nereușită de zâmbet.

Nu doar posesorul bogatului penaj din desenul prezentat anterior fascinează, ci și comunul asin, metaforă a unei societăți ignorante care va transmite progeniturilor sale aceleași valori. *Tu que no puedes* (*Capriciul 42*) merge cel mai departe pe calea insinuărilor, atacând nobilimea care „călărește” pe spatele celor

mai nevoiași. Nota scrisă nu este urmată de vreun semn exclamativ, fiindcă realitatea nu este una nou-descoperită, ci una care exprimă crudul adevăr al dublei neputințe: cea a oamenilor simpli de a se așeza contra legilor acceptate tacit și care trăiesc resemnat ducând în spate nobilimea incapabilă, la rândul său, să stea pe propriile picioare. Ce putem observa este faptul că în întreaga suită de reprezentări pe care o vom regăsi în rândurile următoare, ca de altfel în întreaga colecție de *Capricii*, ultima imagine, a 42-a, este singura în care animalele nu mai poartă veșminte omenești, iar progresia nu poate decât să accentueze satira caracterologică. Dincolo de văluri, asinul rămâne ceea ce este.

Spatele încovoiat al celor din *Capriciul 42* nu are nimic de-a face cu mobilitatea artistului care servește interesele artei regale asemenea unui mic nebun de curte. Arta sa este nebunie și este acceptată ca atare. O maimuțăreală la comandă, *Ni más ni menos* după cum spune inscripția edificatoare alăturată plăcuței 41¹.

Interesant este de observat detaliul pictural: asinul e reprezentat pe pânza șevaletului cu perucă, adică înnobilat, exact invers decât se întâmplă în capriciul pomenit puțin mai înainte. Artistul transfigurează realitatea și atunci când interesele sale o cer o racordează la arbitrariul convenit, dar dincolo de această realizare care presupune tehnică, vor exista întotdeauna niște convingeri personale de neeludat, după cum mărturisea pictorul însuși, în desenul inițial al celebrei plăcuțe *Somnul rațiunii naște monștri: perpetuar con esta obra de caprichos, el testimonio*

1. http://www.almendron.com/artes/pintura/goya/estampas/caprichos/caprichos_06.htm prezintă un scurt comentariu la fiecare plăcuță în parte: pentru imaginea numărul 41 există două opinii: *Hace muy bien retratarse; así sabrán quién es los que no lo conozcan ni hayan visto* (El Prado) și *Un animal que se hace retratar, no dejará de parecer por eso animal, aunque se le pinte con su golilla y afectada gravedad* (Biblioteca Națională), iar pentru imaginea 38 tot două: *Hasta los burros aplauden por moda la música mala, cuando ven otros que dicen brabísimo* și *Si para entenderlo bastan las orejas, nadie habrá más inteligente, pero es de temer que aplaudan lo que no suena.*

solido de la verdad (http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Dibujos_preparatorios_de_los_Caprichos_de_Goya). Au existat voci care au spus că această plăcuță nu este nicidecum o formă de autoironie, ci se referă la Carnicero, pictorul Principelui Păcii, Manuel Godoy (Ponce Vázquez, 1999). De fapt, nici nu este foarte important despre care artist este vorba, dacă este să ne ghidăm după spusele lui Ortega y Gasset: „Au mai remarcat și alții că, intrând în compozițiile sale, persoana umană este *ipso facto* un manechin perfect substituibil cu altul, figurile nu sunt figuri, ci măști” (1972, p. 321).

În varianta finală, Goya a înlăturat inscripția de pe piedestalul sau taburetul de lucru pe care stătea inițial maimuța, însă inscripția inițială rămâne cât se poate de clară: *No morieas de ambre* („Nu mori de foame”), construcție cauzală care justifică transpunerea cosmetizată de pe șevalet. Coexistă însă imaginea plastică cu forma verbală în acest ultim *Capriciu* prezentat spre exemplificare. O formă duală de expresie și o intenție dublă a unei imagini care comunică posibilități interpretative diferite.

Elementele care țin de manifestarea verbală abundă nu doar în această serie de *Capricii*, ci pe tot parcursul operei sale. Ne vom ocupa ulterior de discutarea seriei *Dezastrelor Războiului*, unde, de asemenea, avem parte de didascalii exprimate. Am considerat importantă raportarea la ele pentru că o operă plastică are un cod particular de citire dat de elementele tehnice specifice utilizate pentru a sublinia și susține o trimitere simbolică, cod pe care l-am identificat etapei a doua în procesul de comprehensiune, după cum am arătat pe parcursul acestui capitol, însă are, mai ales în cazul lui Goya, și o serie de elemente de tip textual, de neeludat, care îl diferențiază de ceilalți artiști. Vorbeam de o ambiguizare voită, menită să-i țină deoparte pe neaveniți, dar și să ofere delicii interpretative, intime prin afinitatea stabilită cu destinatari expliți, chiar dacă ideali. Ideală este și situația în care, cu mult înaintea acestor *Capricii*, Goya

își comunica intențiile și sentimentele tot grafic, precum în portretele pe care le face în 1795 și 1797 Ducesei de Alba (Maria Teresa Cayetana de Silva). Pe pământ, la picioarele femeii admirate, ca un omagiu, cel din 1795 arată inscripția: *Ducesei de Alba, Francisco Goya*¹. La ea trimite poruncitor mâna femeii cu un gest conștient și orgolios ce poate fi perceput ca esență a caracterului său. Nu e cazul să insinuăm însă aspecte de intimitate la data respectivă. Albumul de la Sanlúcar, cel care marchează atât de speculata apropiere, este datat doi ani mai târziu.

Este firesc poate, observând bunăoară exemplul compatriotului său, Velázquez, ca pictorul să se insereze în tabloul pictat fie în poziție de artist care-și exercită profesiunea, asemănătoare unei note metatextuale, fie ca martor al unei lumi pe care o filtrează critic, deși, paradoxal, din perspectiva socială a unui tolerat în compania unor auguste figuri. Goya nu semnează pur și simplu sau nu-și gravează iscusit inițialele precum Dürer, ci se comunică emoțional, având vizavi de ceea ce pictează o atitudine implicită, subiectivă.

În 1797, reia portretul ducesei. De data aceasta subiectul beneficiază de avantajul unei game cromatice de griuri colorate și mult negru care-i accentuează atitudinea voluntară, mândră. Pe degetele Cayetanei se pot observa două inele (http://www.artchive.com/artchive/G/goya/alba_hand.jpg.html) pe care sunt inscripționate, cu mare familiaritate, numele Alba și Goya. Mai mult decât atât, pentru că există și un portret al Dnei Narcisa Baranana de Goicoechea ce poartă un inel inscripționat Goya,

1. René Andioc (2008) susține că multe dintre comentariile didascalice nu-i aparțin de fapt lui Goya, comparând diferențele caligrafice și de conținut dintre comentariile pe marginea textelor păstrate în diferite manuscrise publice sau particulare, dar și diferențierea autoreferențială (Francisco de Goya, respectiv Francisco Goya, fără particula care să-l înnobileze) regăsită în seria *Capricii*, lucru care, susține autorul cărții citate, nu i-ar fi fost caracteristic. Iată însă că numele simplu este folosit în 1795 în portretul Ducesei și apoi mai târziu, în ultima scrisoare către fiul său, așa cum am arătat anterior.

portret ale cărui autenticitate și datare sunt controversate, în prezent, ca o întărire a afirmației, pe sol se observă inscripția *Solo Goya*, care ar fi în concepția exaltată și romantică a multor admiratori ai artistului dovada irefutabilă a legăturii sale amoroase cu ducesa. Nu este mai puțin adevărat că formularea citată ar fi destul de prezumțioasă, în afara unor limite îngăduite de modelul în sine, ținând seama de circumstanțele sociale din care provin cei doi protagoniști.

Goya însă se vrea prezent în operele sale într-un mod vanitos și totodată ludic. Se speculează că aceste detalii miniaturale în care-i regăsim semnătura ar putea fi un act defensiv de păstrare a paternității artistice dincolo de orice încercări de falsificare ulterioare. Profesorul Antonio Perales Martinez, contestat de echipa de cercetători de la Prado condusă de Manuela Mena, a vorbit despre prezența unor grafisme și semnături miniaturale. Își susține această ipoteză cu argumente tehnice precum scanaarea cu raze X, analiza pigmentilor pentru a verifica dacă s-au făcut adăugiri ulterioare, examinarea sub lupă a diferitelor detalii picturale sau cu ajutorul recunoașterii optice a caracterelor (O.C.R). De cele mai multe ori, detaliile sunt aproape inobservabile și principalul contraargument este că jocurile de lumini și umbre pot crea iluzii optice. Personal, urmărind unele dintre explicațiile prezenței unor figuri umane sau animaliere acolo unde pare a fi de fapt doar o cută de material, dezordinea unor șuvițe de păr ori pur și simplu accentuarea unor zone de fundal prin urme îngroșate de penel, credem că multe dintre acestea sunt hazardate. Însă, pe de altă parte, nu putem decât să recunoaștem că descoperiri recente ale unor semnături lizibile, și nu ale unor litere disparate, identice celor care corespund numelui artistului sunt o dovadă a faptului că spaniolul ascunde mai mult decât credeam inițial. Spre exemplu, numele său inscripționat pe un pumnal în opera *2 Mai 1808. Lupta împotriva mamelucilor* (1814) a suscitat numeroase dezbateri în lumea artistică, a restauratorilor de artă, dar mai ales în cea a experților

care se ocupă cu autentificarea tablourilor celebre (<http://www.goyadiscovery.com/goyaunknown.html>).

Un alt exemplu ar putea fi portretul fiului său Javier, realizat în 1824 (<http://www.wga.hu/html/g/goya/9g/95/9509draw.html>) sau al prietenului său, poetul Moratín¹, realizat în același an, 1824, pe care profesorul Perales îl suspectează de a fi știut de existența grafiilor miniaturale. Interesant este faptul că ambii, artist și scriitor, împărtășesc aceleași teme de creație: viciile și defectele umane ori sociale, eșecul sistemului de educație, superstițiile. Edith F. Helman (1959, pp. 103-122) înaintează ipoteza conform căreia influențele reciproce sunt perfect valabile. În călătoria sa la Londra în 1792, Moratín a văzut caricaturi care-i reprezentau pe protagoniști într-o formă animalieră, ce sporeau impresia generală de grotesc, atmosferă pe care o vom întâlni nu de puține ori în opera spaniolului.

În notațiile lui Moratín din 1797 la *Auto de fe celebrado en la ciudad de Logroño, en los días 6 y 7 de noviembre 1610*, autoarea menționată identifică uimitoare asemănări stilistice și de conținut cu notațiile-comentariu pe marginea unora dintre *Capricii*, așa cum se găsesc ele în Muzeul Prado, pe baza cărora concluzionează că este posibil ca unele comentarii, deși scrise de mâna lui Goya, să fie de fapt, conceptual, comentariile lui Moratín.

Ceea ce fascinează în egală măsură este pulsul unei lumi pe care, cu atenția unui seismograf social, Goya a reușit să o surprindă în opera sa. Feuchtwanger va scrie despre Goya cu intimitatea unuia care i-a fost aproape toată viața. Am recurs la citarea

1. Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) a fost dramaturg și poet spaniol. Susținător al lui Joseph Bonaparte, a trăit în exil, în Franța, după ce Bonaparte a fost înlăturat. Molière, pe ale cărui opere le-a tradus, i-a fost model. Pentru piesa sa satirică *El sí de las niñas* (*Consimțământul fecioarelor*) (1806), temă pe care o vom regăsi și în creația lui Goya, a fost denunțat Inchiziției, cerându-i-se să renunțe la scris. Goya, cu care era prieten, i-a pictat portretul de două ori în Bilbao și în 1799 (portret aflat la Muzeul Real Academia de San Fernando, Madrid).

unor fragmente din biografia ficționalizată pe care o scrie pentru că acestea ni s-au părut relevante pentru claritatea cu care scriitorul german, trecut la rândul-i prin experiențe de viață și de război întru câtva similare spaniolului, a reușit să intuiască un fir coerent al structurii acestei serii. Ceea ce ni se pare interesant este că autorul pare interesat în egală măsură și de reprezentarea plastică, dar și de elementele verbal-textuale. Cel care caută actul scrierii în opera plastică este individul care se apropie poate cel mai mult de un cititor ideal vizat de Goya.

Va transfera acest interes diverselor sale personaje, rafinându-și prin chestionare căutarea. De pildă, în *Succesul*, personajul central, omul Kruger, necunoscutul întemnițat, se regăsește în pictura spaniolului pe care începe să o trăiască imaginar: învia iscălitura spaniolului care semnase „Nimic” ca și inscripția „Pentru asta v-ați născut”, așezată dedesubtul unui carton înfricoșător cu leșuri [...]. Se transpunea într-atâta în scrisul lui Goya, încât, încetul cu încetul, acesta lua locul propriului său scris, ajungând să aștearnă și frazele sale în limba germană cu trăsăturile lui Goya (Feuchtwanger, 1964, p. 299). Pictura devine scriere¹. Ce scriere selectează însă Feuchtwanger? Cu siguranță nu aceea caracterizată de cordialitate și umor din scrisorile personale ale spaniolului, ci notele care țin de didascalie în seria *Capricii* sau în cea a *Dezastrelor Războiului*. Există un principiu electiv intrinsec coordonat vieții personale a scriitorului german, dar și a personajelor sale. Este redarea narativă sau picturală a latinescului *homo homini lupus*.

1. Matilde Ras a făcut analiza grafologică a scrisului lui Goya din scrisorile sale și a ajuns la concluzia că: „Revelația unui temperament pasional, sensibil și emotiv, al unei voințe puternice, clar exprimată de trăsături puternice orizontale... imaginația creatoare este evidențiată de curbele simple care predomină în scrisori, în special în frumoasa formă a apelativului, precum și asimilarea intelectuală... perfecta naturalețe a scrisului, spontaneitatea, lipsa tuturor artificiilor... vanitatea nu a fost slăbiciunea lui. În schimb, vom vedea, departe de aroganța frivolă, mândria”.

Vom reveni la această idee în capitolele următoare pentru a completa argumentarea care susține existența unei activități elective existente între Feuchtwanger și Goya. Deocamdată, doar ironia, depărtându-se de la sensul obișnuit și oferind ridiculizarea disimulată ni se pare că se apropie ca intenție dublă de impresia cu care, la finalul parcurgerii seriei, am rămâne ca impresie de călătorie.

3.2. Arta ca angajare socială în creația lui Francisco Goya

Trebuie să începem prin a face observația că arta nu este percepută ca o determinare fixă, o normă neschimbată, canonică a reprezentărilor imaginative umane.

Desigur, discuția ar risca să se risipească în ițe paralele dacă am face o paranteză pentru termenul „reprezentare” și una pentru a determina dacă arta are un scop sau dacă ea există de dragul de a exista. În acest ultim caz, al percepției artei ca lipsă de scop, expresia pe care o folosim cel mai des în limbajul cotidian este „a face ceva de amorul artei”. Ducem astfel, prin relaționare, arta în spațiul inutilului ori gratuitului. Or, arta a fost înțeleasă de la începuturi ca mijloc de elevare prin meșteșugul său (*techné*) ce comunică, stabilește punți de relaționare atemporale, perfect valabile în societatea umană indiferent de istoria particulară a unuia sau altuia dintre colțișoarele lumii în care o vom întâlni. În același timp, în mod reflexiv, arta se și comunică pe sine. Acceptată teoretic ca formă a frumosului și mai apoi ca expresie estetică, ea deține un mecanism intrinsec care, dincolo de gusturile în permanentă schimbare, o face să transgreseze normele sociale sau morale într-un fel de independență a unui „altceva” ce poate patrona dialoguri interculturale și scoate la iveală ceea ce altminteri ar risca să rămână sub stigmatul unei tăceri convenabile.

Ne găsim așadar, prin titlul anunțat, în fața unei discuții privitoare la rolul pe care arta poate să-l joace și la scopul care o face să ființeze și să fie îndreptată într-o direcție bine determinată. Formele picturale de prim rang în secolele XVI-XVIII au fost alegoriile, scenele biblice înaintea oricăror reprezentări de viață cotidiană ori peisajele, pentru că arta era considerată mediatoare, instrument de relaționare la o Supraordine ideatică. Relaționarea putea fi făcută la o Supraordine a Naturii perfecte (teoria mimesisului) sau la o realitate a perceputului senzorial și analitic (verosimilitatea este primul reper al Realismului bunăoară, iar în Baroc, *trompe l'oeil*-ul este rafinamentul cel mai perfid). Când arta în conștiința umană, prin mediere filosofică, este înțeleasă ca exprimare a plăcerii în perceperea obiectelor senzoriale (Harrington, 2004, p. 13)¹, judecarea operei de artă devine subiectivă și deci discutabilă interpretativ. Cei care văd operele de artă se transformă treptat în lectori vizuali ce stabilesc interrelaționări din ce în ce mai abstracte, uneori recognoscibile doar la nivel simbolic ori al detaliului împrumutat. Avem nevoie de această scrutare a orizonturilor, de această trecere în revistă a rolului și scopului artistic, fără pretenții de teoretizare detaliată, pentru a înțelege că vorbim de o percepție fluctuantă și reglabilă la evoluția istorică.

Fiindcă artistul spaniol este, fără discuție, văzut drept graniță a evoluției spre modernismul (romantic), interesul general al cercetătorilor nu se oprește numai asupra fidelității cu care reușește să redea proporția umană ori asupra acurateții peisajelor folosite ca fundal pentru scenele populare. Se folosesc etichetări de tipul „monstruos”, „sarcastic”, „inovator”. Interesul pentru ceea ce pictează Goya este mereu secundat de interesul pentru motivul care se află îndărătul operei sale. Caracterele zugrăvite, mai ales cele din perioada de maturitate a operei sale, au asemenea personajelor literare moderne o structură complexă,

1. Autorul îl parafrazează pe Al. Baumgarten.

ancorată social într-o realitate repetabilă, iar privitorul se transformă în spectator educat, capabil să surprindă subtilitățile de construcție. Despre lectura vizuală și ambiguitățile pe care ea le oferă în cazul lui Goya am discutat în studiul anterior. Nu ne-am oprit însă, mai deloc, la o contextualizare a operei sale plastice, ci am abordat-o ca pe o prezență palimpsestică a operei deja împlinite. Pe scurt, am privit dinspre operă spre exterior.

Dacă ar fi să modificăm punctul de referință și să privim de data aceasta dinspre exteriorul social spre operă, atunci discuția pe care o deschideam în primele rânduri, aceea a rolului și scopului artei, s-ar opri pentru noi asupra seriei de *Dezastre ale războiului*. Nu am putea însă trece cu vederea, cel puțin fugitiv, nici portretele ori operele realizate în urma alocării unui comision.

Să facem însă o distincție preliminară. A privi dinspre exteriorul social spre opera plastică finită poate să țină în egală măsură de istoria artei, dar și de sociologia ei. Diferența constă în faptul că, pe când cercetătorii primei categorii, umaniștii în general, tind să se oprească asupra a ceea ce este manifestare a particularului din punct de vedere formal (tehnică, mijloace de răspândire către potențialii admiratori, clienți, critici ori manieră de lucru) sau de construcție (influență estetică, transpunere de sentimente și emoții, factori maladivi ori explozii de genialitate), sociologii artei vor privi mai degrabă spre mecanismul care o face recognoscibilă, acceptată ca produs artistic, insistând astfel pe tipicitate, pe repetabil (*passim* Zolberg, 1990). Studiul nostru se pretinde circumscris laturii umaniste de cercetare, pendulând între analiza literară comparată și istoria artei într-o încercare interdisciplinară de a reliefa afinitățile care există între spirite artistice diferite, dar și clarificarea, din punctul de vedere al actului poetic, a modului de raportare la condiții similare de existență.

Care sunt coordonatele sociale și politice, dinspre exterior spre operă, ale societății în care Francisco de Goya a viețuit?

Dacă încercăm să-l raportăm biografic pe Francisco de Goya la vremea domniilor pe care le traversează, pentru a vedea în ce măsură contextul acestora i-a influențat arta, nu se poate să nu ne oprim și asupra unor detalii care la o primă vedere par a se abate de la drumul pe care l-am ales. Ce importanță ar avea particularizările de caracter ale monarhilor ce brăzdează biografia artistului? Ei sunt, credem noi, oglinda socială a vremii. Interesul ori dezinteresul lor pentru starea națiunii, modul în care se prezintă Curții sunt grăitoare nu numai pentru conturarea unei culori locale, ci și pentru modul în care se va răspunde unei încercări artistice de persiflare a societății. În cele din urmă ei sunt cei care, aflați în vârful piramidei, pun pâinea pe masa artistului, dar și mâna lor protectoare pe capul acestuia în vremi de restriște.

În 1746, anul nașterii artistului, coroana îi aparținea lui Ferdinand al VI-lea. Amintit doar pentru coerența istorică, acest monarh nu reprezintă pentru artist mai mult decât bifaarea unui nume regal pe durata biografiei sale. Destinul spaniolului și maturizarea sa artistică însă, chiar dacă nu sub această domnie, vor fi mereu legate de Curte și de bunăvoința regală. Goya va crește într-o Spanie care traversează o perioadă de înflorire culturală și economică sub patronajul regelui Carol al III-lea din dinastia Bourbon (1759-1788).

Figura lui Carol al III-lea are desigur, ca în cazul oricărui individ, o paletă întreagă de nuanțe. Dincolo de funcție, este mai degrabă apropiat de natura unui om antisocial. Organizându-și ziua maniacal, până în cele mai mici detalii, suveranul pare cel puțin un personaj bizar. Se spune că metafora recurentă la care apela pentru a descrie idealul său de guvernare era orologiul, pe care de altfel l-a și făcut de-a lungul timpului obiect de colecție. Infantele, viitorul Carol al IV-lea, a moștenit *in extremis* această pasiune, înlocuind orologiul cu ceasul de mână. Un servitor special angajat pentru a avea grijă de obiectele de

colecție regală purta la încheietură un număr crescând de ceasuri, indispensabile pentru buna rânduire a cinei. O altă pasiune ereditară este vânătoarea. Un fel de fanatism personal, ea reprezintă pentru ambii, deși cu o oarecare greutate suplimentară în cazul fiului, modalitatea perfectă de a se eschiva de la treburile statului. Carol al IV-lea își organizează întreaga zi în funcție de această îndeletnicire, împușcând tot ce-i ieșea în cale, de la animale la păsări. Evan S. Connell (2004) relatează un astfel de episod cinegetic pasionant în care o turmă de căprioare cade pradă nevinovatei plăceri a suveranului de a-și exersa tunurile. Războaiele, fie ele și imaginare, trebuiau câștigate. Vânătoarea nu înseamnă doar manifestare a pulsionilor, ea reprezintă în același timp și un mijloc de socializare. De cel puțin două ori îi este îngăduit lui Goya să-i fie părtăș și companion fratelui regelui, Luis de Bourbon, în practicarea acestui nobil sport pe care, de altfel, și pictorul cu temperament năvalnic îl îndrăgea. Era o dovadă de încredere și de simpatie și mai ales prilej de bucurie pentru artistul care îi scrie amicului Zapater la 23 septembrie 1783 despre acest neașteptat semn de bunăvoință al Majestății Sale. De altfel, contele de Chinchón, titlul convenabil¹ pe care-l primește Luis de Bourbon în urma abaterilor sale de la etichetă, devine subiectul uneia dintre cele mai interesante opere portretistice de familie ale pictorului. Viața la Curte ori

1. La nouă ani este numit cardinal, dar drumul sfințeniei impuse se va dovedi o cruce de dimensiuni prea mari pentru a fi purtată și în urma unor acuze mai puțin onorante care priveau apropieri nepermise de partea feminină, regele îl îndepărtează de la Curte. Decizia lui Carol al III-lea este mai degrabă una politică, crede Connell, deoarece regele se temea de legea care nu îngăduia accesul la tron prinților ne-născuți în Spania. Or, Carol se născuse în Napoli și statutul său ar fi putut fi contestat de fratele cu origine madrilenă. Ludovic de Bourbon se va căsători cu María Teresa de Vallabriga y Rozas și va trăi retras, bucurându-se de tihna unei vieți obișnuite, întreruptă doar de vizitele de curtoazie obligatorii la intervale regulate de timp.

în locurile pe care le vizitează de-a lungul vieții sale sunt pentru Goya școli de caractere și îndreptare mobile de vicii trecute voit cu vederea¹.

Să reluăm. Societatea este o structură stratificată ierarhic și tipologic. Modul de a fi al regelui etichetat, după cum precizăm, ca monarh luminat ar trebui să fie o punere în abis a imaginii poporului peste care domnea. Problema intervine când, la o analiză mai atentă, constatăm că regele, fie datorită faptului că se înscrie perfect într-un spirit al vremii pe care nu poate să-l depășească schimbându-și anumite convingeri, fie pentru că înțelegea perfect cât de libere puteau fi lăsate pârghiile puterii sale, ia hotărâri care se află în discrepanță cu unele dintre necesitățile reale ale momentului. Nu durata domniei este neapărat meritorie, ci imaginea monarhului luminat pe care o lasă în istoria țării sale: un rege cu deschidere către schimbare, fie ea și una radicală. Reforma economică, industrială sau agrară par să vorbească de la sine în acest caz (James Voorhies). Părerile nu sunt, contrar aparențelor, unanime. Robert Hughes (2005) lansează o provocare cititorilor săi atunci când redeschide discuția asupra ceea ce înseamnă cu adevărat să fii reprezentant al Iluminismului. Carol al III-lea, consideră scriitorul, nu ar fi fost tentat niciodată să renunțe la ajutorul Bisericii și implicit al Inchiziției oricât de progresistă i-ar fi fost domnia. Clerul era mijlocul prin care își susține autoritatea pe care o reprezenta în fața masei populare. Poporul era subjugat nu doar prin tradiția

1. Tablourile înfățișând scene cinegetice vin pe filiera artistică a lui Velázquez (care îl pictase anterior pe Filip al II-lea) și a stampelor engleze pe care Goya le va cunoaște în casa prietenului său Sebastián Martínez di Cadíz. Carol al III-lea pare un om mulțumit, dar ținuta degajă un ușor aer comic prin moliciunea și lentoarea care i se citesc pe chip și asimetria staturii (elongată și adusă de umeri). Nici portretul lui Carol al IV-lea nu degajă ideea de admirație, însă Goya „nu i-a împrumutat suveranului semne de inteligență care ar fi fost adulatorii, ci i-a conferit o demnitate corporală” (Hughes, 2005, p. 158).

monarhică, ci și prin perpetuarea convingerilor superstițioase, naiv-religioase ce pendulau între devoțiunea impusă și frica auxiliară. Noi credem însă că a-l compara cu urmașii săi (Carol al IV-lea ori cu el Deseado, Ferdinand al VII-lea) ar fi însă o mare nedreptate pentru că, deși reformele sale nu presupuneau anihilarea unei tradiții de blamare publică și tortură a presupușilor eretici ori vrăjitoare, multe dintre hotărârile pe care le ia sunt lăudabile, devansând spiritul veacului.

Dacă regele Carol al III-lea este văzut ca un rege iluminist, să vedem care erau posibilitățile de dezvoltare intelectuală prin intermediul studiului organizat ale vremii. A crede și a nu cerceta cunoaște o nouă accepțiune. Universitatea are o structură curriculară în care se pune accentul pe materiile teologice și se exclud, aproape total, studiile orientate în direcții practice. Excepția o face botanica, și asta doar pentru că regatul reprezenta o forță agricolă și pentru că, dobândind noi colonii în America de Sud, Spania avea de înfruntat situații în care tratamentele alternative și o bună explorare a resurselor vegetale erau cerute. În schimb, materii de studiu precum filosofia erau cu desăvârșire ignorate, iar a citi din filosofii francezi era comparabil cu o erezie. Cărțile lui Voltaire, bunăoară, au pătit mult timp și, în vremea urmașilor acestui rege, au fost trecute prin flăcără pentru a da un exemplu tuturor celor care ar fi putut să împrăștie neascultarea. Interesul pe care monarhul îl arată condiției muncitorilor, suprafețelor agricole necultivate, micii nobilimi – până atunci scutite de munca fizică – constituie baza unui interes pragmatic și nu a unui idealist.

În ceea ce-l privește pe Goya, Carol al III-lea a fost talismanul său norocos, chiar dacă monarhul nu a fost acela care să-i fi arătat și cea mai activă susținere.

În timpul acestui rege, artistul spaniol are pentru prima dată ocazia să se numească „pictor al regelui”. Germanul Anton Raphael Mengs, unul dintre cei mai faimoși artiști ai epocii și preferat la curtea Spaniei, îi cere lui Goya în 1774 să lucreze la o serie

de tapițerii și picturi preliminare¹ pentru Fabrica regală din Santa Bárbara. Sunt primele comenzi importante. Mengs nu era neapărat influența artistică ce l-ar fi putut face pe Goya să vibreze, însă el a reprezentat un suport real pentru spaniolul în formare. Nefiind un creuzet artistic și cu atât mai puțin un centru cultural modern și independent, Spania nu se putea lăuda cu o situație academică de înaltă clasă în epocă. Oferta de care Goya dispunea pentru practica sa picturală era limitată la modelul pe care îl reprezentau artiști contemporani precum Tiepolo și Mengs, importați la Curtea iberică din Italia și, mai ales, obișnuita procedură de rafinare a tehnicii prin copierea tablourilor existente în colecțiile suveranului sau ale nobililor binevoitori. Plecarea la studii în Italia, despre care din păcate nu avem foarte multe date scrise, a fost însă, în condițiile prezentate, de bun augur. Concursul pe care-l susține la Academia din Parma ne confirmă faptul că personalitatea lui Goya este pe cale să se formeze dobândind ceea ce pe viitor va reprezenta stilul său propriu: lucrarea cu care se prezintă este apreciată pentru grandoarea sa, dar supără prin tonurile cromatice aspre. Câștigătorul concursului este însă Paolo Borroni, lăudat pentru delicata sa armonie de culori (Baticle, 1986, p. 18). Totuși, numele său nu ne mai spune astăzi nimic.

De acum înainte Goya devine selectiv. Știe că arta sa nu va fi pentru totdeauna una rece, impersonală sau maiestuoasă și cu atât mai puțin decorativă. Se îndreaptă, chiar dacă la început inconștient, spre inovație. Perioada petrecută în Italia este propice nu pentru că la finalul șederii sale în străinătate s-ar fi întors cu notabile schițe sau faimos, ci pentru că are ocazia să studieze pictura și sculptura clasică, a proporțiilor bine drămuite și anatomia corpului omenesc pe care o vom regăsi răstălmăcită și reinterpretată nu doar în frumoasele *Maja vestida* și *Maja desnuda*,

1. 63 de desene pentru cele două palate, printre care și nouă scene de vânatoare.

ci și în *Saturn și Gigantul*, în *Capricii* și în *Dezastre*, pe fondul născând al romantismului și al contrastelor sale puternice. Cele două Maje nu s-ar fi născut probabil niciodată într-o lume a pudibonderiei afișate și a anatemei religioase din cauza faptului că, studiile model asupra nudurilor, cu excepția celebrei *Venus la oglindă* a lui Velázquez, erau inexistente. Iar acest Velázquez, influență recunoscută ca pilon de bază al artei lui Goya, poartă urmele unui rafinament care exclude carnalul. Corpul din arta acestui înaintaș este subiectul unei transfigurări de tip intelectual, o reflecție a unei stări de fapt, o îndepărtare de natura umană. În schimb, senzualitatea nudului pictat de Goya este naturală, aproape sălbatică, într-un joc de orgolii și seducție fățișă, replică provocatoare la tradiția, cutuma și morala unei societăți care trebuise să sublimeze sexul în imaginile nobile cu Venere, nimfe și naiade (Serafini, 2009).

O altă întâlnire remarcabilă, în Italia, este aceea cu Piranesi, pe care, conform ipotezei pe care o avansam în capitolul precedent, se poate să-l fi întâlnit în casa lui Tadeusz Kuntz. Sunt exemple de gravuri și redări de spații care, deși nematerializate imediat după întoarcerea sa în Spania, vor fi păstrate la nivel mental și prezentate lumii mai târziu în ceea ce acum, pentru cercetători și admiratori, este cunoscut drept partea cea mai pregnantă a creației sale artistice. O suită de lucrări ale acestui artist italian au fost găsite în casa pictorului după moartea soției, potrivit datelor pe care le avem prin intermediul inventarului urmat de împărțirea bunurilor comune cu fiul său, Javier.

Nu avem, din nefericire, foarte multe date despre această perioadă italiană. Schițele sau notițele sale nu s-au păstrat în afara unui așa numit *Jurnal italian* (<http://goya.unizar.es/InfoGoya/Work/Italiano.html>) ce se află încă sub lupa cercetătorilor. Este însă o perioadă de început în care avem de-a face cu ceea ce ar putea fi considerat un contur nedeslușit de personalitate artistică, fără îndoială interesant, însă departe de ceea ce Goya, ca marcă ori pecete, avea să însemne în arta plastică.

În 1774, proaspăt căsătorit cu sora lui Francisco Bayeu, Josefa sau Pepa, așa cum o va numi artistul într-o scrisoare ulterioară către Martin Zapater¹, primește o importantă comandă pentru mănăstirea cisterciană Aula Dei. Odată cu această lucrare, ultimele rămășițe de influență italiană dispar. Convențional atât cât să fie privit cu ochi buni de maestrul Mengs, spaniolul înfățișează episoade narrative din viața Fecioarei Maria înlesnindu-și printr-o virtute aproape monahică, aceea a ascultării, drumul spre Madridul mult visat.

Goya se mută într-o capitală a contrastelor puternice, nici pe departe până atunci un oraș modern, în ciuda eforturilor lui Carol al III-lea de a continua lucrările la Palazzo Real ori de a deschide ceea ce acum este cunoscut ca Paseo del Prado, una dintre cele mai importante artere ale capitalei, a eforturilor de a încuraja micii meseriași și producțiile artizanale, de a fonda fabrica de porțelan Buen Retiro ori de a aduce în țară maeștri ai Europei precum Tiepolo și Mengs. Și aceasta doar pentru că dincolo de formele exterioare, fie ele și arhitecturale, ceea ce

1. Corespondența celor doi ia amploare după sosirea sa la Madrid, în 1775. Scrisorile asupra cărora ne-am oprit fragmentar în capitolul precedent ni-l înfățișează pe omul Goya veșnic preocupat de situația sa materială, ce-i scrie însă neconvențional, cu un ton glumeț, familiar, amicului său din copilărie despre toate întâmplările din capitală, despre succesul său, despre momentele sale de criză și boală, uneori mândru de sine, alteori îngrijorat, însă mereu egal cu sine în devoțiunea sa către cei dragi. Scrisorile sfârșesc mai toate cu formulări afectuoase, copilărești: Martín e Paco (datată în 6 octombrie, 1781 la Madrid), Paco care te adoră, Francisco de Zapater (20 octombrie 1781) și au de multe ori nu doar textul inimitabil, ci și schițe, desene caricaturale. Victor Ieronim Stoichiță (*passim*, 2007) atrage atenția asupra posibilelor interpretări homoerotice pe care conținutul acestor scrisori l-ar putea inspira unor cercetători și dă drept exemplu opera Jacquelinei Hara (*Francisco Goya [1746-1828]. Letter of Love and Friendship in Translation*, Edwin Mellen Pr., New York, 1997, pp. 1-14), operă ce trece granița unui tabu instituit convențional.

trebuia să se schimbe era mentalitatea socială, lucru imposibil într-o societate în care chingile Inchiziției strângeau puternic libertatea de exprimare ori informare.

Intelectualii iluminați, *ilustrados*, profund interesați de o evoluție economică și socială, indiferent dacă aceasta presupune adoptarea unor tipare străine¹, își împart în mod inegal influența asupra maselor cu mult mai popularele figuri, aproape arhetipale, ale *majei* și al corespondentului său masculin, *El majo*. A te îmbrăca și comporta ca un *majo* (ori *manolo*, în accepția de mai târziu a termenului) devine o modă chiar și printre nobilii de la Curte, iar portretele pe care Francisco Goya le realizează pentru Ducesa de Alba și regină stau mărturie pentru cât de răspândit era acest tipar. Însemna, de fapt, o apreciere nevoală a valorilor naționale, a specificului spaniol cu toată senzualitatea, demnitatea și dinamismul său, dar și o modă oarecum ciudată și inversă ce căuta împlinirea nu în vârful piramidei senioriale, ci în pulberea plebei văzută ca model tipic hispanic. Toreadorii, intrând în arenă, poartă și astăzi un costum foarte asemănător cu elaborata vestimentație din Madridul lui Goya. Îmbrăcămintea masculină asociază trei tipuri de veșminte: o jachetă, o vestă scurtă și pantalonii foarte colorați, pe picior, susținuți nu de o curea, ci de un brâu care în perioada contemporană poate fi regăsit în compoziția accesoriată a unui smoching, de pildă, ca semn al eleganței. La aceste elemente se adăugau șalul sau mantaua purtată pe umeri, precum și plasa pentru păr. Femeile purtau o costumăție asemănătoare, diferența făcând-o evident șorțul, întotdeauna negru, șalul care le acoperea umerii, deseori înnodat sub bust în forma unor aripi, și accesoriiile specifice, cu funde și flori pentru podoaba lor capilară. Bogăția și frumusețea ornamentelor acestora au suscitât interesul artiștilor, care

1. Din rândurile lor se vor ridica viitorii, peiorativ numiți în vremea ocupației franceze, *afrancesados*.

i-au pictat în nenumărate ocazii. Și pictorul spaniol are o colecție impresionantă de portrete ori scene pitorești în care acești dandy, adepți ai bunului-gust la modă, sunt înfățișați. Femeile sunt de cele mai multe ori surprinse în ipostaza caracteristică de vânzătoare ambulante (de portocale ori flori) ori grațios admirând priveliștea stradală dindărătul unui balcon, cu toate că, dacă e să dăm crezare legendelor populare, firea lor era mai degrabă temperamentală, agresiv-senzuală și nicidecum contemplativă.

Vestimentația este aceea care naște însă unul dintre cele mai memorabile conflicte în epocă. Ne referim pentru mai multă precizie la pălăria și fața ascunsă în capă a bărbaților, o convenabilă, dar elegantă trecere în anonimat. În sine, semnificația conflictului este opoziția, resimțită ca firească la vremea aceea, față de tot ceea ce ține de valorile non-spaniole, opoziție pe care unii ar putea-o numi destul de dur xenofobie, iar alții ar considera-o doar reacție defensivă a celor care vedeau în toate acestea o zdruncinare a spațiului lor de confort și siguranță, marcat de legi și tradiții ancestrale. Iată despre ce este vorba de fapt: Carol al III-lea, deschis la progres și iubitor al arhitecturii¹, dorind să refacă planurile urbanistice, aduce în Peninsula artiști și oameni de știință italieni de a căror ingeniozitate se convinsese în perioada prehispanică, ca rege al celor Două Sicilii. Un astfel de reprezentat este Esquilache (formula spaniolă a numelui Squillace), ministru al Finanțelor și mai apoi ministru al Războiului, care, în zelul său, bine intenționat, de altfel, de

1. Nu însă și al altor tipuri de artă în afara celor vizuale. E complet împotriva manifestărilor teatrale de stradă, pe care nu le vedea cu ochi buni din cauza lipsei lor de pioșenie și a unei etalări prea vivace de moravuri care deviau de la norma catolică. Existau însă pe străzile capitalei mai multe tipuri de astfel de distracții populare, cum ar fi, de pildă, *zarzuelas* (comedioarele muzicale) ori *sainetes* (comedii de moravuri), ce zugrăveau în tușe destul de groase realitatea socială a momentului.

a reduce problema criminalității, interzice purtarea capei și a pălăriilor cu boruri largi care obstrucționau identificarea persoanelor. Nu doar identificarea lor facială, ci și ipoteza armelor ascunse sub veșminte îl determină să ia această hotărâre. Ne-ar părea astăzi o afacere desuetă dacă societatea contemporană, mânată de mai mult sau mai puțin aceleași rațiuni, n-ar fi tulburat atât apele ca în cazul celebrei *burqa* islamice. Ce se întâmplă în Madridul acelor vremi este răstălmăcirea deciziei italianului în forma unui atac la identitatea spaniolă. Au loc proteste stradale, se scriu petiții, se publică satire împotriva infamului italian, iar furia madrilenilor se extinde și asupra altor reforme adoptate de acesta, precum lampadarele stradale, care sunt sparte. De ajuns cu progresul iluminat! Esquilache este nevoit să părăsească Madridul urmat de o cohortă întreagă de străini neaveniți. Soluția la problema pălăriilor este ingenioasă și vine din partea unui spaniol, contele de Aranda, care declară portul disputat drept uniformă a autorităților polițienești (*passim*, Hughes, 2005). Cine ar mai fi vrut să fie confundat cu factorii de constrângere?

Interesantă este însă revenirea motivului lampadarului/al lanternei în unul dintre cele mai faimoase tablouri care înfățișează tragedia umană din 3 mai 1808, împușcarea revoltaților madrileni, ca mediator tehnic pentru redarea luminii mesianice iradiind din cămașa figurii centrale. Este, în egală măsură, și subtilă ironie la adresa lipsei de umanitate, din partea celor care veneau din țara Rațiunii. Luminătorul sortit pierii de către spaniolii înfuriați de imixtiunea străină devine acum graniță picturală care separă două intenții, ofensivă și defensivă, patronând un raport nesigur al progresului și regresului uman¹. Vom reveni însă în paginile următoare asupra acestei opere cu o analiză mai detaliată.

1. „Orbitoarea lumină electrică din *Guernica* lui Picasso nu este altceva decât nemiloasa lanternă cubică ce iluminează masacrul victimelor din opera *Trei Mai* a lui Goya” (Hughes, 2003).

Mai puțin influenți asupra opiniei publice decât teatrul stradal ori decât figura unui *majo*, *ilustrados* vor avea contribuții serioase, deși mai lente și pe parcursul mai multor generații, la schimbarea perspectivei publice spaniole. Nume precum Gaspar Melchior de Jovellanos, viitorul ministru de Justiție sub Carol al IV-lea, pe care am avut prilejul să-l amintim și în capitolul anterior, politicieni, aristocrați, oameni de știință ori scriitori precum Campomanes, Ceán Bermudez, Cabbarus, Yriarte, ducele de Osuna găsesc cu cale să modifice modul de percepție a maselor pornind nu de la influențarea sa directă, precum se întâmpla, de pildă, în vremea Junimiștilor români și a prelecțiunilor populare, ci în sens descendent de la Coroana regală, singura care putea să stăvilească setea de putere a clericilor ori pe cea de pământuri a nobililor latifundieri.

Ce face Goya în această societate a *majei* și a celor pe care tradiția populară îi numește *ilustrados*? Mai nimic. Și înțelegem prin aceasta că pictorul nu participă activ în nici o luptă de stradă ori adunare subversivă, ci se mulțumește să aibă grijă de cariera sa artistică. I se cere să picteze scene de vânatoare care să ilustreze sportul preferat al regelui sau al infantelui ori cartoane de tapiserii inspirate din viața poporului, nostime și idilice în viziunea familiei regale ori a aristocraților tocmai pentru că sunt atât de departe de realitatea cu care ei s-ar putea vreodată identifica, și, deci, prilej de fantasmare ori de proiectare a unei viziuni utopice a supușilor fericiți. Lucrările ar putea fi considerate mărunte din punctul de vedere al noutății tematice ori al capacității creatoare a pictorului vizavi de realizările sale de mai târziu, însă sunt sesizabile primele schițări de caractere asemenea celor pe care probabil le-a întâlnit în teatrul stradal. Mai mult decât atât, tehnic, aceste lucrări reprezintă un salt înainte dacă le raportăm la staticele picturi religioase cu care-și începuse parcursul artistic. Din această perioadă a tapiseriilor și cartoanelor datează lucrări precum *Majos dansând în*

apropiere de Manzanares (1777), *Umbrela*¹ (1777), *Târgul din Madrid* (1778), *Vânzătorul de porțelanuri* (1779), *Leagănul* (1779), *Spălătoresele*² (1779-1780), *La Novillada* (1780). Anul 1779 îi deschide artistului drumul spre Curte: prezentând patru dintre realizările sale regelui, principelui de Asturia și soției acestuia, pictorul primește cuvinte de laudă și îi este îngăduit să sărute mâna monarhului, întâmplare care-l face să jubileze și să-i scrie plin de încântare prietenului său Zapater despre noii și importanții săi protectori. Bucuria este prea timpurie însă pentru că în 1780 comisioanele pentru tapiserii încetează din cauza unor neajunsuri economice pe care Spania le are în urma războiului cu Anglia. Ca urmare, pentru Goya acest lucru însemna o întrerupere a veniturilor și o necesară nevoie de a se reorienta. Lucrul la tapiserii îi alimentase ambiția de a se poziționa cât mai sus în ierarhia pictorilor de la Curte și avântat îndrăznește să solicite postul pe care Mengs îl lasă liber pentru a se întoarce la Roma. Soarta este asemănătoare cu cea pe care o avuse în concursul de la Parma³, însă Goya nu se dă bătut și se prezintă la Academie în 1780 cu un Cristos crucificat, destul de convențional, dar care însă pare să fie pe placul examinatorilor. Reușește astfel să obțină recunoașterea într-un mod abil, păcălind, mimând cuminte suficiența or platitudinea. Înaintează mărunț, dar sigur, ca un pion pe tabla de șah.

1. Născută pentru a îndeplini un serviciu, pictura își ia acum revanșa, își cucerește independența, spre admirația noastră și spre disperarea – de imaginat – a țesătorilor de tapiserii, care se aflau în situația de a lucra după o matriță cu o compoziție coloristică prea colorată (Serafini, 2009, p. 40).
2. Toate lucrările enumerate aparțin colecției Muzeului Prado din Madrid.
3. „Probabil Bayeu nu se bucura să-l știe pe mai tânărul său cumnat într-un post asemănător cu al său: odată întors Mengs în Italia, Bayeu este considerat cel mai bun pictor de la Curte. Arta sa grațioasă, talentul său incontestabil de bun decorator, culorile luminoase sunt opusul ardorii și stilului grandios specific lui Goya, lucru care explică certurile și incompatibilitățile estetice ce îi despart” (Baticle, 1986, p. 31).

În același an se întoarce în Zaragoza, fiind chemat să decoreze una dintre frescele de pe cupolele catedralei Del Pilar. Întoarcerea aureolată la punctul prim semnifica pentru el, cel puțin la nivel personal, o victorie. Nimeni nu este profet în țara sa, spune o vorbă înțeleaptă. Prin urmare, munca la una dintre cupolele bisericii îi aduce o serie de disensiuni cu Francisco Bayeu, cumnatul său, însărcinat și el să lucreze la pictarea Catedralei. Din perspectiva lui Goya, admis recent în Academie, cumnatul său îi era egal și, deci, nu avea de ce să primească de la acesta ordine sau sugestii tehnice. Din perspectiva tuturor celorlalți, Bayeu îi era mult superior deoarece, cu mari șanse de a fi numit pictor prim al Curții după moartea lui Mengs, avea și darul de a picta conform canoanelor. Bayeu informează consiliul constructorilor de nesubordonarea aragonezului. Acesta protestează și cu ajutorul lui Zapater, nu numai prieten de-o viață, ci și avocat, fac apel. Apelul rămâne fără un răspuns pozitiv, și Goya, inflammat, decide să plece de îndată la Madrid, lăsând în urmă și cumnat, și frescă, și ținut natal neprimitor. Părintele Salcedo, chemat ca mediator, îi dă o lecție de creștinism autentic pictorului sfătuindu-l să întoarcă și obrazul celălalt. Goya, aparent spășit ori umil, își reprimă încă o dată instinctul creator și termină cu vădită neplăcere munca la cupolă. Rezultatul este un roi de îngeri luminoși, pe fond auriu, optimist înconjurând-o pe Fecioara portretizată ca regină a martirilor. Compoziția este diafană, fluidă, anticipând pe alocuri transparențele coloristice de mai târziu, însă doar aluziv. Nu e nici pe departe ceea ce-și dorise ori își imaginase spaniolul. Și pentru ca tabloul să fie complet, pictorii sunt decorați la finalizarea lucrării cu medalii de argint. Impropiu spus pictorii, întrucât cea care primește medalia alături de frații săi, Francisco și Ramón, este Josefa, și nu Goya. O ultimă palmă creștinească.

Dar artistul va uita de toate acestea curând, când, întors în capitală, va primi de lucru la biserica San Francisco El Grande. Lucrarea condusă de un vechi prieten din Zaragoza, Juan Martín

de Goicoechea, sub tutelajul direct al regelui Carol al III-lea, și ambițiosul Goya întrevide șansa unei posibile ascensiuni sociale. Scrisorile și documentele păstrate ne vorbesc despre un pictor pragmatic, mereu atent la banii pe care-i primește ori pe care-i cheltuie și vigilent atunci când vine vorba de oportunități de carieră. Chiar dacă și pentru această lucrare este nevoit să lucreze cu Bayeu, miza se schimbă și Goya încet-încet își arată măiestria, astfel încât arta sa să nu mai poată fi supusă contestațiilor. Lucrarea îi atrage atenția Contelui de Floridablanca, pentru care Goya face primul portret de lume bună în 1783. Ceea ce este interesant în acest tablou este distribuția personajelor: contele ocupă firesc spațiul central, impunându-se pe o mare brună, din care nu ies în evidență decât orologiul și tabloul șters al regelui pe fundal, printr-o vestimentație în tonuri de roșu mocnit. Privirea sa plutește deasupra preocupată și absentă în egală măsură, neluând seama la eforturile pictorului care-i prezintă umil, spre aprobare, un tablou. Evan S. Connell face observația că pictorul încalcă voit proporțiile naturale, pictând inversat raportul de înălțime dintre el și conte, cunoscut pentru faptul că era scund¹. Detaliile precizate rămân mărturie pentru condiția artistului în societatea acelor vremi: o tentă doar deasupra oricărui alt meșteșugar. Drumul spre succes nu este deloc lesnicios. Plata tabloului este amânată și, contrar acestor artificii servile, contele nu pare încântat. Nici Goya nu se lasă. Își cere restul de bani printr-o petiție, iar nobilul plictisit și sătul de acest sâcâitor artist îi mai plătește cu zgârcenie o tranșă. Dacă inițial aragonezul credea că portretul său va atrage după sine altele, așteptările sale nu numai că se năruie, dar, iată, se găsește

1. „Conform unui jurnal de călătorie al unui englez, Floridablanca era «scund» și sensibil la această problemă. Goya era un bărbat vânos, de înălțime medie, astfel că Floridablanca îi ajungea la urechi ori poate la bărbie. În acest portret însă (pictorul) se reprezintă ca fiind mai scund decât prim-ministrul, lucru considerat odinioară plin de tact și servil” (Connell, 2004, p. 32).

confruntat și cu probleme monetare. Floridablanca era un conservator tipic. Cât de departe este acest prim comision de mult mai târziu și mai celebra operă ce va reda (ironic) familia regelui Carol al IV-lea!

I se întâmplă însă lui Goya să-l cunoască în această perioadă pe Don Luis de Bourbon, spirit progresist și neadaptat. Îl însoțește la vânătoare și-i câștigă simpatia. Tabloul *Familia Infantului Luis de Bourbon* (1783) ni-l prezintă pe artist integrat în mijlocul nobilimii, într-o atmosferă relaxată, intimă. Figurile sunt dispuse radial, trimitând spre aristocratul care face, înconjurat de familie ori apropiați, fie niște pasiențe, fie, destul de bizar, un joc solitar de cărți la lumina plăpândă a unei lumânări¹. Tabloul în tablou, rama în ramă apăruseră și în contextul portretizării Contelui de Floridablanca. Complet întors spre aristocratul ce-l ignora în precedenta operă, tabloul devine aici vizibil ochilor curioși a cel puțin patru dintre personajele care-l privesc pe furiș ori incidental la momentul surprinderii privirilor. Cea mai interesată pare micuța cu zuluși, ce va deveni peste ani nefericita Contesă de Chinchón, soția Principelui Păcii. Pe pânză și în viață, unele dintre figurile pictate sunt doar umbre.

Un an mai târziu, o nouă bucurie: i se naște pictorului Javier singurul copil din șapte care va supraviețui. Cariera sa ia avânt și perioada de după 1785 va fi cum nu se poate mai fericită. Interesele nu se mai învârt cu obstinație în jurul ambițiilor de mărire pentru că în sfârșit își atinsese țelul: este numit Pictor

1. Trimiterea poate fi făcută, conform lui Connell ori Stoichiță, spre *Eseul asupra fiziognomiei* al lui Johann Lavater, pe care Goya se poate să-l fi găsit în traducere franceză. Dincolo de arta egipteană, profilul nu este și nu era obișnuit pentru redarea umană în afara reprezentării în relief a regilor ori reginelor pe monede. Lavater însă reușește să trezească interesul intelectualilor și artiștilor epocii prin corelarea caracterială dintre trăsăturile individuale și statutul său moral ori temperamental. Am văzut în variantele intermediare ale *Capriciului 43* încercări concludente ale tranziției stărilor de spirit și imagini „aproape scanate” ale stării medicale a artistului.

de Curte (nu încă pictor prim, al regelui, dar e o realizare!). După acest sprint social, s-ar putea odihni ori complăce în realizarea (bănoasă) a portretelor aristocrațiilor, însă îl vom regăsi maturizat și conștient, orientat spre grupările liberale, spre rațiunea ce refuză somnul. Prefacerea este una treptată și, deși tonul și subiectul pictural se schimbă fundamental odată cu boala, trecerea nu este deloc secvențială. Desigur, boala răstălmăcește, utilizează depozitele acumulate exacerbându-le spre exterior, dar fondul există prin însuși contactul nemijlocit cu societatea pe care o vede asemenea lui Caragiale, monstruoasă, detaliată și neiertătoare¹.

Sunt mai multe paliere de înregistrare a diversității sociale cu toate neajunsurile și realizările ei. Mai întâi este portretistica, pe care o putem asemui cu o tehnică fotografică de reprezentare a unei realități sociale. Chipurile ori persoanele pe de-a-ntregul reprezentate par secvențe statice, izolate într-o postură considerată reprezentativă. Narativ, ar corespunde schițelor prin tipicul ori tipologiile pe care artistul le cerne pentru a releva esențe. Un general pe câmpul de bătălie, o regină călare, un ministru care privește absent, un reprezentant al noii burghezii cu mânecile suflecate² par a fi creionări de atitudine, de multe ori prevestitoare pentru destinul fiecăruia dintre cei reprezentați. Desigur, doar cei înstăriți își permitau aceste portrete. Goya, însă, surprinde în arta sa toate categoriile sociale. Și cei din popor își au partea lor de muștrare atunci când devin parte integrantă a mușcătoarelor *Capricii*. Despre ei, despre moralitatea

1. „Anumite aspecte ale operei lui Goya sunt ostracizate de cultura noastră canonică. Nu putem crede că arta poate schimba orientarea morală a lumii. Goya a făcut-o și onestitatea sa îl îndepărtează de lume. A vrut să creeze imagini care înțeleg o înțelegere morală a lucrurilor comune sau îngrozitoare. Prin aceasta, este practic diferit de oricare alt artist ce viețuiește azi” (Hughes, 2003).

2. Portretul arhitectului Tiburcio Pérez y Cuervo (1820), aflat azi la muzeul Metropolitan din New York (http://goya.unizar.es/InfoGoya/Work/Catalogo_/Pintura_/606p.html).

societății, însă, am vorbit pe larg în capitolul trecut. Există o oarecare notă de simpatie față de oamenii simpli atunci când artistul îi zugrăvește în ipostaza de muncitori. Tapiseriile regale îi vor oferi ocazia de a îmblânzi tonul adresării, dar nu vor stăvili vederile sale politice. Există printre aceste portrete o categorie aparte: cele făcute membrilor liberali ai Spaniei, intelectualilor progresiști.

Pentru cei care vor să-l cunoască ori chiar să-l înțeleagă pe artist este necesar să nu uite faptul că orice tușă de penel nu este o întâmplare, ci, conform lui Ortega y Gasset (*passim*, 1972), o intenție. Ce anume trădează această intenție, dincolo de echivocul său, putem depista, crede autorul citat, doar prin eliminarea sensurilor aparente. Se ajunge astfel la un sens personal pe care doar contextul (social) în care s-a născut opera îl poate lămuri. O operă care poartă un mesaj nu este deloc un lucru neobișnuit. Făceam la început precizarea că arta a fost mereu condiționată de un rol al său intrinsec (de imitare, reprezentare, simbolizare – precum în cazul picturilor religioase – ori de mediator estetic). Portretistica lui Goya, individuală sau de grup, este o intenție marcată social și acest fapt este aproape unul comun în observațiile pertinente ale privitorilor contemporani artistului ori ale celor contemporani nouă. În fine, ceea ce dorim să susținem este faptul că, mergând pe rețeta lui Ortega y Gasset (eliminarea unor aparențe de semnificație), pentru a-l înțelege pe Goya și, implicit, ceea ce el vrea să transmită, trebuie să stabilim punctul de referință al celui care ține penelul. Pictează artistul chipurile acelor oameni de seamă ai societății madrilene din perspectiva unui meseriaș plătit, din proprie inițiativă – artistul care vânează autoperfecționarea prin varierea modelelor –, din perspectiva unui om implicat afectiv – admirație, prietenie, dezamăgire – ori din perspectiva unui om al poporului – așa cum a fost deseori numit – și care nu a putut să-și reprime zâmbetul strâmb facilitat ca posibilitate de expresie nu printr-o orație la întâlnirea cu cei

asemenea lui, ci prin culoare, linii și pete ce au fiecare un mesaj propriu? Picturile sale nu erau destinate publicului larg. Deși au un mesaj, acesta nu este unul de larg consum, cel puțin nu la vremea aparițiilor sale. Dacă exagerăm, considerându-l pe artist o portavoce a timpului său ce se adresează poporului, nu facem decât să zugrăvim un nimb acolo unde nu există. *Capriciile*, despre care am vorbit, au fost făcute publice. Asemenea și picturile religioase. În rest, arta sa este limitată ca posibilitate comunicativă a unor receptori ficși. Cu riscul de a părea paradoxali, aceasta nu înseamnă că limitarea accesului direct la opera sa este și o limitare intenționată. Opera cuprinde înlăuntrul său un scop, eliminând din start gratuitatea (ori arta de dragul artei, așa cum încercam să lămurim în primele rânduri ale acestui capitol). Chiar și producțiile meșteșugărești, rezultate în urma unui efort comisionar, poartă în sine o formulă incipientă de dialog. Decodificarea mesajului se va face prin raportarea la condițiile de tip genesis ale tabloului (societate, realitate istorică, evoluție a tehnicilor de lucru, permisivitate în zugrăvirea aluziilor, constrângeri religioase etc.), conform opiniei lui José Ortega y Gasset:

Cea mai neînsemnată tușă la un tablou, dacă vrem să-i înțelegem adevărul, ne aruncă în fața pânzei, peretelui, scândurii sau hârtiei pigmentate pe orbita dinamică a unei existențe. Numai după ce vom cunoaște această orbită, cu oarecare claritate, vom putea privi din nou tabloul cu o anumită probabilitate de a ști ce a vrut să spună (Ortega y Gasset, 1972, p. 317).

Raportarea la unul dintre contextele enumerate anterior trebuie să țină seama de punctele de referință ale celui care oferă produsul creator. Interesantă ni se pare abordarea aceluiași Ortega y Gasset, care-l vede pe artist detașat de teme sale. Ce înseamnă acest lucru? Că, potrivit biografiilor artistului, viața acestuia a cunoscut o delimitare clară între momentul pre- și post-Madrid. Am încercat să evidențiem subtil schimbarea care se petrece odată cu trecerea dinspre portretul contelui de

Floridablanca spre cel al Infantelui Luis. Până la sosirea la Madrid și undeva în jurul vârstei de 40 de ani, Goya este un meșteșugar care nu dăduse nimic original, în mod complet, dar care este capabil să reprezinte fidel și chiar gingaș o realitate artistică. Experiențele sale formative, cu excepția călătoriei, la modă, în Italia sunt destul de limitate. Asimilarea lor va exploda mult mai târziu sub influența catalizatoare a bolii, a legăturilor sociale pe care și le face cu nobilii și intelectualii vremii, a unei drame sentimentale atât de dezbătute și mult mai târziu din perspectiva unui martor ocular la ceea ce va fi cuprins în seria de *Dezastre ale Războiului*. Eseistul Ortega y Gasset îl numește, ținând cont de acest periplu experimental, sintotic în încercarea de a ne explica caracterul hipersensibil la societatea în care trăia.

Dacă ar fi să ținem o contabilitate tematică a tablourilor pe care le execută pre- și post-Madrid, acestea s-ar încadra, credem noi, în trei categorii:

1) Opere neutre ca implicare estetică, negreșit frumoase, bine executate, din care reiese o anumită distanțare auctorială, precum tapiseriile, cartoanele, frescele religioase, portretele de *majas*, scenele câmpenești ori de vânătoare, portretele realizate în urma unui comision. Acestea sunt opere bazate pe observarea nemijlocită a unei societăți în mijlocul căreia trăia și care se impunea prin exemplul suveranului sau al nobililor, al modalităților teatrale, de vestimentație, ca un spațiu de neeludat în stabilirea unei norme de acceptabilitate în cazul unui artist ambițios care urmărea, desigur, urcarea unei trepte sociale. Operele acestei categorii ar putea fi definite ca decoruri ale unui act dramatic, ca elemente de didascalie, însă absența simpatiei umane față de ființele pe care le pictează este tocmai una dintre cauzele stilului său. Au mai remarcat și alții că, intrând în compozițiile sale, persoana umană este un *ipso facto*, un manechin perfect substituibil cu altul, figurile sale nu sunt figuri, ci măști (Ortega y Gasset, 1972, p. 321). În 1791-1792 apar în seria de cartoane comandate pentru biroul din Escorial două opere

notabile tocmai pentru caracterul acesta de satiră și grotesc care va caracteriza maturitatea sa artistică. Ele pot constitui granița, trecerea spre repetabila mască. *Păpușa* și *Nunta* se găsesc acum la Muzeul Prado din Madrid și surprind prin inerția personajelor care, deși teoretic se află în mișcare, par înghețate, inexpressive și transmit doar aluziv discrepanțele sociale.

2) Opere care țin de reformulare, de reajustare tematică și deci inovatoare, tot de inspirație socială, însă filtrate prin intermediul unei experiențe personale precum *Capriciile*¹, *Dezastrele*, *Disparates*.

3) Opere de graniță, nici personale, nici impersonale, ci mai degrabă aparținând interesantei categorii a studiilor de caz ce modelează ca un schelet interior viața și evoluția spirituală și principială a artistului. Sunt opere² din care răzbate un sentiment

1. Am abordat pe larg *Capriciile* în capitolul precedent, urmând ca în acesta să abordăm *Dezastrele* pentru a prezenta o altă viziune a tematicii sociale.

2. Între portretele realizate nobililor după 1785 le amintim pe cele ale lui José de Toro, conte de Altamira, al marchizului de Tolosa, al contelui de Cabarrús, al Principelui Păcii, Manuel Godoy, al nefericitei contese de Chinchón, al ducelui de Osuna și al familiei acestuia și mai ales al ducesei de Alba, pentru care au curs atâtea râuri de cerneală și s-au aprins, imaginativ, atâtea minți de cinești, scriitori ori iubitori de artă cu suflete romantice. Dar Goya a pictat și personalități ale vremii de al căror mod de gândire a fost influențat și pe care a reușit să-i facă să vibreze prin intermediul artei sale, în sfârșit tălmăcită: pe Ceán Bermúdez, critic și istoric de artă, scriitor și colecționar avid ce încurajează și păstrează multe dintre lucrările artistului, pe Gaspar Melchor de Jovellanos, om de stat, autor, filosof și principală figură a iluminismului spaniol, pe Juan Antonio Llorente, faimos și controversat pentru a sa *Istorie critică a Inchiziției spaniole*, ori conducători militari fermi în convingerile lor precum generalul José de Urrutia y las Casas, al cărui portret îl semnează în colțul drept cu o formulă simplă, dar omagială (*Goya. Al General-Urrutia*), ca amiralul Mazarredo ori apărătorul ținuturilor aragoneze, José Rebolledo de Palafox. Un subiect „militar” care a revenit în portretistica artistului este ducele de Wellington, faimosul general englez

de admirație, prețuire, afecțiune, prietenie ori, dimpotrivă, de dezaprobare, scepticism sau o rezervă în a subscrie curentului aprobator. Ni se pare cea mai interesantă categorie pentru aspectul ei de falie între două modalități faustiene de viață care, deși vor coexista, nu sunt coerente: Ea (persoana) se scindează pentru totdeauna într-un suflet popular – nu populist – pe care-l avea din naștere și tinerețe, și o percepere confuză a normelor sublime, puțin eterate ce îi smulg spontaneități native și-l angajează față de sine însuși să trăiască altă viață. Goya nu va reuși niciodată să contopească această dualitate (Ortega y Gasset, 1972, p. 342).

Perioada masivă de creație pentru această categorie debutează imediat după 1788 când, la moartea lui Carol al III-lea, fiul acestuia urcă pe tron. Goya va fi sprijinit de viitorul monarh care, deși fără alte calități notabile de conducător, va iubi totuși arta și-l va numi pe aragonez *Pintor de Cámara*. Lucrează la portretele familiei regale cu ajutorul medierii pe care o face Jovellanos, dar portretele sunt atipice pentru modalitatea obișnuită de a-i reda astfel pe membrii de vază ai societății spaniole. Curtea era estetizată din start, iar viciile trecute sub o folie translucidă și sclipitoare a aparențelor. În schimb, Goya aduce pe lume, prin măiestria penelului său, caractere: de pildă, regina este femeia puternică, inteligentă, nu neapărat frumoasă, dar pasională, intrigantă, geloasă. Defectele fizice nu sunt trecute cu vederea, însă nici nu sunt evidențiate mai mult decât permite buna-cuviință. Este vorba de subiecte verosimile. Hainele sunt bogate, atitudinea este demnă, dar personajul lipsit de adulația obișnuită. Este pur și simplu un alt locuitor al împărăției de linii și pete colorate. Ceea ce realizează acum ar putea fi foarte

ce a sprijinit cu armata sa Spania în Războiul de Independență. Pe de altă parte, pentru un alt străin, Joseph Bonaparte, Goya a fost acuzat de lipsă de patriotism mai ales că, în timpul domniei acestuia, își păstrează funcția de Pictor al Regelui.

bine numit un act de independență. Unii cercetători au numit-o farsă regală (Serafini, 2009, p. 91), însă credem că avem de-a face cu o evoluție: Goya se eliberează treptat de constrângeri și face loc sentimentelor de respingere a unei lumi în care, în cele din urmă integrat, reușește să privească dincolo de aparențe. Vede un rege-marionetă, interesat mai mult de vânatoare decât de soarta regatului său, o regină cu un apetit sexual exagerat¹, un prim-ministru care știe să-și croiască drumul spre putere chiar dacă el trebuie să treacă prin dormitorul Mariei Luisa, o puzderie de copii nelegitimi, de curtezani nesăbuiți, de clerici dornici de putere, de adversari ai oricăror idei progresiste.

Am particulariza mulțimea de portrete realizate în această perioadă de glorie madrilenă a pictorului la figura reginei. Ea revine în portretele sale poate cu aproape aceeași frecvență cu care apăruse și ducesa de Alba. O regăsim atât în tablourile comandate, în copiile lor, cât și în *Capricii*. Este, desigur, firesc având în vedere poziția socială pe care o ocupa, dar ceea ce este interesant pentru noi nu e neapărat cuantificarea lor, ci cromatică evolutivă a modului în care artistul o redă. În portretele sale recurente sesizăm adaptări vestimentare la moda vremii și transformări fizice datorate înaintării în vârstă. Priscilla E. Muller² citează înscrisuri care dovedesc mărinimia Mariei Luisa

1. Evan S. Connell, în *Francisco Goya. A Life*, realizează cu umor un adevărat pomelnic al relațiilor extracojugale ale reginei: Don Eugenio Eulalio Palafox, Don Augustin Lancaster, Don Juan Pignatelli, Luis Godoy și apoi fratele său mai tânăr Manuel, Don Luis de Urquija, Don Manuel Mallo.

2. Autoarea, pe filiera lui Ceán Bermudez, numește prin conceptele de copii, repetiții sau replici schițele preparatorii, cartoanele de dimensiuni reduse, variante ale aceleiași opere, copii micșorate pe detalii ale unui tablou de mari dimensiuni (cum este de pildă cazul familiei lui Carlos al IV-lea) și aduce în discuție ideea de originalitate/pictură primă, în totalitate creatoare și depărtată de ceea ce ar putea însemna revenire, ajustare, instabilitate, discrepanță, alterare de intenție (Muller, 1996).

în a-și împărți portretele favoriților și astfel constatăm că în timp ce pentru Goya portretistica era în egală măsură sursă de venit, dar și observație socială, pentru regină portretul reprezenta un soi de fotografie arhaică, multiplicată la nevoie, ce înfățișa realități acceptabile și fixa mnemotic o imagine cu caracter de permanență. Nu întâmplător, două dintre imaginile ironice, ulterioare, o înfățișează în fața oglinzii, căutând în reflexia oglinzii ei aceeași pierdută artă a memoriei. Élie Faure (1988, p. 191) îndulcește tonul afirmând că un lirism sălbatic îi innobilează lui Goya bestialitatea cu care se răzbună pe femeia din tablourile sale:

după desfrâuri cumplite, trebuia să fugă de ele, să le azvârle fierbinți pe pânză, să pună întreaga-i patimă în privirea lor de jar întunecat și în buzele lor în care pulsează sângele. Când sunt bătrâne, se răzbună pe ele, le dislocă maxilarele, le smulge tot părul [...] Rangul lor nu-l înspăimântă. [...] Totul consimte în Spania, cu condiția ca focul lăuntric¹ să consume până la capăt întreaga viață.

Alții sunt mai cruzi în aprecieri, mai puțin poetici, acuzând-o pe regină și nu pe femeia picturii lui Goya de o obsesivă vanitate

-
1. Trebuie să notăm faptul că autorul folosește o mulțime de cuvinte aparținând familiei lexicale a „flăcării”. Depart de noi să cuantificăm preponderența anumitor termeni în sursele bibliografice pe care le utilizăm, însă, în acest caz, fenomenul este neeludabil, cu atât mai mult cu cât acest lucru este convergent cu o idee care pentru noi devine eticheta „stilistică” a operei aragnonezului. Așadar prezentăm câteva exemple grăitoare pentru o demonstrație ce are în vedere stabilirea unei matrici temperamentale fluctuante: „Goya este un vrăjitor care fierbe ierburi și surprinde în aburul arzător spiritul întunecat al pământului pe care au crescut și în aerul transparent și dansant al Spaniei fierbinți” (Faure, 1988, p. 190); „Cum se explică atunci această flacără bruscă sub masca de carnaval, acest tăciune aprins în vatra rece, ori brazda de foc adânc săpată” (*ibidem*, p. 188); „Întâlniri bruste din care țâșnește fulgerul sau forma fiind instantanee, o impresie fulgurantă [...] o umbră arzătoare” (*ibidem*, p. 192).

ca mijloc defensiv al unei inferiorități estetice pe care o resimțea. Evan S. Connell reușește să descrie în cel mai pătrunzător și crud mod, după părerea noastră, lipsurile fizice ale reginei, atrăgând totuși atenția că interpretarea intenției (caricaturale) este subiectivă. Ține de o modalitate de percepție specifică unui veac, un fel de privire peste umăr tipologizată. Fără îndoială însă, odată ce i-ai citit descrierea, influența imaginii ivite persistă¹. Odată cu aceste portrete, desigur înaintăm și în biografia artistului. Nu avea cum să bănuiască faptul că mai târziu oamenii vor fi interesați de corelarea istorică dintre figura pictată și propria sa viață, însă tablourile funcționează ca niște martori ai intenției sale².

1. „Maria Luisa domină, iar pe fața ei răscolită se citește o privire ce trădează răutatea ei interioară. Goya a pictat-o pe această corpulentă, intrigantă, lascivă femeie mult mai masivă decât era. De fapt, era scundă, cu picioare foarte scurte. Buzele ei întredeschise pretindeau a zâmbi, dar cine putea fi înșelat? Acel zâmbet putea oricând să se transforme într-un nechezat. Își pierduse toți dinții și purta plăcuțe dentare potrivite de trei dintre dentiștii de la curte. Plăcuțele nu funcționau foarte bine; îi dis plăceau oamenii care se holbau la ea în timp ce mânca. Ne privește cu ochii ei absenți, de cal, purtând în coafura elegantă o bijuterie în formă de săgeată” (Connell, 2004, pp. 90-91).
2. *Regina Maria Luisa* (1789), *Regina Maria-Luisa călare (pe Marcial)* (1799), *Portretul Reginei Maria Luisa* (1800) trimit cu gândul la portretul ducesei de Alba în ipostaza de *maja* și la ceea ce am discutat anterior: majismul este un curent de idei și de ce nu și de modă cât se poate de ciudat atâta vreme cât ducesele și reginele se voiau pictate în hainele femeilor simple, omagiind ceea ce trebuie să fi însemnat spiritul spaniol, și mai puțin propagandă politică a unui tribut de imagine de care, în fond, nu aveau nevoie. Există o diferență fundamentală între portretul de *maja* pe care-l face ducesei de Alba și acela pe care-l face reginei. Nu știm dacă pasiunea care l-a cuprins în fața acestei femei a fost împărtășită sau nu, în ciuda nenumăratelor mituri romantice ce s-au creat în timp, însă ceea ce este sigur este că influența ei a fost, alături de urmele bolii hotărâtoare pentru evoluția artistică a aragonezului: maiestuoasă și cocheta Cayetana a semănat nu doar admirație, ci și îndoială în

De reținut este și aspectul următor: în 1790 debutează primele simptome maladive în timpul unei călătorii la Valencia, iar în 1792, la Cádiz, în casa lui Sebastián Martínez, estetul și colecționarul căruia îi realizase un portret, se înregistrează o criză de saturnism. Despre implicațiile fizice și psihice am vorbit în câteva rânduri și în capitolul anterior, demonstrând că o parte dintre operele artistului vor transforma această disfuncționalitate în temă artistică. Episodul modifică ireversibil modul de relaționare al aragonezului la mediul înconjurător: vajnicul, extrovertitul, bunul executant, ambițiosul lasă loc unui om din ce în ce mai slăbit de boală, retras într-un univers auster, lipsit de sunete, cinic și halucinant, cu puseuri emotive pe care le transformă în obsesii (precum în cazul ducesei de Alba) și fantasme

sufletul lui Goya, într-o așa măsură încât doar exorcizarea prin *Capriciile* în care figura acestei femei apare în ipostaza sa de vrăjitoare l-a putut salva. Ca regulă, femeia lui Goya nu este de tipul eteric, ci ființa instinctuală, tiranică, iar portretul ducesei în ipostaza de *maja* are, ni se pare, ceva din răsucirea și neliniștea unei limbi negre de foc. La Aranjuez va picta portretele individuale ale membrilor familiei regale, după care, pe același principiu al compoziției verticale pe care-l folosisese în cazul familiei Infantelui Luis de Bourbon, îi adună ca într-o expoziție umană în fața ochilor privitorilor. Ceea ce are în plus acest tablou este un caracter compact al narațiunii (Serafini, 2009, p. 91), deoarece modul în care găsește de cuviință să-i așeze trădează relațiile interumane. Un loc central rămâne gol ca un *blank space* în literatură în care, deși nevăzut ochilor, îl regăsim pe Godoy (idee întărită și de faptul că atât Isabella, cât și Francisco de Paula, prezenți în tablou, i-au fost atribuiți prin tradiție drept copii legitimi). Tensiunea dintre Fernando și părinții săi, jucând un rol esențial și în viitoarele evenimente majore din destinul Spaniei, este redat prin concurența de tonuri aprinse ale veșmintelor și poziția simetrică, maiestuoasă, cu piciorul înainte. „La cine sau la ce a făcut referire Goya în *Capricii* este subiect de dezbatere încă din momentul publicării acestora. Comentatorii timpurii interpretează gravurile ca satire alegorice directe la adresa oamenilor de vază ai aristocrației spaniole. O presupunere recurentă a fost aceea că nenumăratele gravuri o reprezentau pe Regina Maria Luisa și amantul ei, Godoy – o critică picturală la adresa manipulativei și adulterinei

ori monștri ce îi vor popula orizontul pictural. Seria de tapiserii la care lucrase până atunci va fi abandonată și înlocuită cu picturi de mici dimensiuni pe plăcuțe metalice. Pictează faimoasa *Casă de nebuni* ce ne amintește de spațiile clausturate și absurde ale lui Piranesi și tot acum sunt în lucru faimoasele *Capricii*. Imaginile sale picturale sunt lipsite de ornamente, iar elanul artistic se concentrează pe zugrăvirea expresivă a chipurilor. Lumina învăluie cald și viclean figurile, dând senzația unei plutiri cromatice pe un fundal de regulă întunecat. Ni se pare că ele se dematerializează și efectul vizual obținut seamănă cu rezultatul unei încercări de a privi un obiect prin flacăra unei lumânări. Ne amintim de autoportretul artistului cu pălăria încărcată de lumânări ce contrabalansau lumina artificială. Începând cu tonurile diafane și lumina blândă a *Marchizei de Solana* (Muzeul Luvru, Paris) și până la mult mai categoricele *Sfântul Francis Borgia exorcizând* (1788, realizat la comanda

regine și a favoritului său însetat de putere. O altă interpretare încetățenită este aceea că nenumăratele și frumoasele *maja* cu părul negru și lung erau reprezentări ale fostei sale iubite doamne, ducesa de Alba” (articol scris de Robert MacLean și aflat în colecția specială a Bibliotecii Universității din Glasgow: <http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/aug2006.html>). *Hasta la muerte* (*Până la moarte*), plăcuța cu numărul 55 din *Capricii* (1797-1798), este considerată un semn de exclamare la adresa vanității exagerate a reginei, dar și o atentă și dramatică observație psihologică a eternului feminin. Nouă, personal, ne amintește de Bubulina din *Alexis Zorba* a lui Kazantzakis ori de Otilia cea din urmă a lui George Călinescu, făcându-ne să-l includem într-un soi de imagine arhetipală. În uleiul pe pânză *¿Que tal?* (1810-1812), săgeata din păr ar fi singurul indiciu de regalitate; de altfel, toate reprezentările caricaturale nu pot fi decodificate a intenții îndreptate într-o direcție sigură de identificare cu o anumită persoană; stăpâna-servitoarea, ca dublu intrigant este aproape obsesivă în *Capriciile* artistului. În acest caz, în fundal se proiectează imaginea alegorică a Timpului, cel care-și întinde aripile peste protagoniste din prim-plan. Ar putea fi interpretat ca o premoniție a sfârșitului iminent de care, puțin câte puțin, Goya probabil devenise conștient în această etapă de viață (<http://eeweems.com/goya/viejas.html>).

ducilor de Osuna, colecție privată), *Un incendiu, foc de noapte* (1793, Colecția Fisa, Madrid, pictat din proprie inițiativă, în afara unui comision), *Incendiul nocturn* (1793-1794, Madrid, Banco-Inversion-Agepasa), *Jaful* (1794, Muzeul de Arte Frumoase, Budapesta), flacăra lumânării pe care o propuneam pentru explicarea efectului de vultur strălucitoare se preschimbă treptat în *flacăra* propriu-zisă, neagră, sabatică și mistuitoare¹.

Un amănunt interesant este înlocuirea flăcărilor cu sânge într-una dintre variantele tabloului. Posedatul sau damnatul, dacă ar fi să păstrăm și această a doua opțiune interpretativă, se regăsește la această întretăiere de elemente vitale. Sângele sacrificial este varianta purificată a flăcărilor iadului. Cromatic, diferențele sunt minore. Este vorba doar de nuanțe de roșu ce se suprapun. Lectura trebuie întreruptă la nivel vizual și comutată în plan simbolic.

Saturn devorându-și copiii este, pentru noi, apogeul flăcărilor negre care sfârșesc automistuinându-se². În fapt, tabloul nu are un nume dat de autor, ci de istorici, și face parte din seria *Picturilor negre*, numite așa pentru tonurile închise care alcătuiesc dominanta cromatică. Ele vor fi elaborate începând cu 1819, anul în care achiziționează Quinta del Sordo împreună cu mult mai tână sa însoțitoare Leocadia Weiss, cea care, după moartea Josefei, i-a devenit companion. Casa surdului, numele sub care este cunoscută, nu ține de Goya. Se pare că anterior

-
1. Nu am ales să vorbim despre figurile monstruoase ale tabloului, nici despre corespondența lor cu crizele malade ale artistului, ci ne interesează strict preponderența tematică a flăcărilor și relația acestora cu elementele sangvine ([http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/San_Francisco_de_Borja_y_el_moribundo_\(boceto\).jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/San_Francisco_de_Borja_y_el_moribundo_(boceto).jpg)).
 2. „Când focul se devorează pe sine, când puterea se întoarce împotriva ei înseși, se pare că ființa se întregeste în clipa pierderii sale și că intensitatea distrugerii este dovada supremă, proba cea mai clară a existenței. Această contradicție, aflată la însăși rădăcina intuiției ființei, favorizează transformările valorilor la nesfârșit” (Bachelard, 1989, p. 77).

ea aparținuse unui alt surd, mai puțin celebru decât aragonezul a cărui viață o urmărim în studiul prezent. O casă rectangulară, simplă, cu etaj este locul în care Goya trăiește la propriu în mijlocul operelor sale. Ne amintim de o fotografie frumoasă înfățișându-l pe Brâncuși în mijlocul sculpturilor din atelierul lui din Montparnasse. Îngândurat, cu mâinile și picioarele încrucișate, se odihnește fizic înaintea unui alt efort creativ. Lumina se țese prin geam, în forme geometrice, deasupra fragmentelor de stâlpi împlețiți, de încercări de materializare a infinitului. Fotografia emană un fel de liniște solemnă ce vine dintr-un efort de concentrare pe care-l citim pe fruntea românului. În cazul lui Goya, o asemenea fotografie nu ar fi cu puțință. L-am vedea mai degrabă plimbându-se cu pași mărunți și nervoși, reticent la lumea de afară. Are peste 70 de ani și este în pragul celei mai puternice crize de sănătate de până atunci. Operele sale sunt pictate direct pe pereți, ca și cum ar fi ales să trăiască înlăuntrul lor, captiv în lumea de himere și monștri pe care acum nu mai are puterea și nici nu mai vrea să-i/s-o părăsească. Casa surdului devine, prin contrast cu imaginea celui alt atelier de care aminteam, o stare psihică.

Conform cercetărilor, *Saturn* (<http://www.artchive.com/galleries/goja/view3.html>) s-ar fi aflat pe peretele opus intrării, alături de o altă scenă celebră pentru violența sa: *Judita și Holofern*. Ea ține un cuțit în mână și asemenea lui *Saturn* ne oferă un spectacol crud ce se desfășoară direct sub privirile noastre. Goya, constatăm cu groază, trebuie să fi fost un martor permanent, prins într-un fel de buclă temporală. Poziționarea acestor două tablouri este o imagine inversată, întoarsă, a celor de la intrare, cel puțin din punctul de vedere al genurilor. *Saturn* se va oglindi în figura Leocadiei (*Femeia din popor elegantă*), care pare a se rezema de un cavou, iar *Judita* se împotrivește structural picturii murale ce înfățișează doi bătrâni. Unul dintre bătrâni șoptește la urechea celui alt un secret rămas până azi necunoscut. Se poate să fie doar un indiciu al

urechii bolnave a artistului. În fine, sunt două tipuri de crime reprezentate aici. Judita îl ucide pe Holofern pentru a-și elibera poporul, dar o face trădându-i încrederea, îmbătându-l și uci-gându-l când acesta nu se poate apăra. Cu toate acestea, fapta este privită ca eroică și agresiunea ca fiind justificată. Goya nu crede că violența, de orice fel ar fi, este mai mult decât o decădere umană. De aceea, nu credem că acesta (eroismul) ar trebui să fie înțelesul care să i se dea operei. Se poate, pe de altă parte, ca pictura aceasta să fie doar o exteriorizare a frustrării de a-l vedea domnind pe Ferdinand al VII-lea, Doritul, cel care reprezenta pentru artist înfrângerea tuturor idealurilor sale iluministe. Nu știm, în lipsa titlurilor și a didascaliilor cu care ne-a obișnuit, care a fost adevărata sa intenție. Nu știm dacă a fost una de revoltă socială, împotriva acestui ultim și neavenit reprezentant al dinastiei Bourbon, dacă viza o mai veche idee a sa, aceea de război al sexelor, într-o lume a intrigilor și a târguielilor sentimentale, ori, poate, dacă ea nu era decât o reglare emotivă a unei permanente tensiuni cu unicul său fiu, Javier¹⁴³. Există desigur și ipoteza identificării Saturn-Cronos ca reacție matură, filtrată, cu titlul de avertisment la adresa umanității, la care ajunge în urma războiului pe care îl evocase și în *Dezastre*.

1. Jay Scott Morgan, în „The Mystery of Goya's Saturn”, publicat în *New England Review (Middelburry College)*, vol. 22, nr. 3, 2002, alege din multitudinea de interpretări pe aceea a portretizării vieții personale a artistului și a legăturii discontinue, întrerupte afectiv cu fiul său. Argumentația este personalizată, pornind de la un exemplu familial, însă este curgătoare, plăcută, antrenantă. Fisura de comunicare ce apare după episodul maladiv ce îl condamnă pe Goya la surzenie i se pare hotărâtor. Reacțiile, crede autorul, sunt incomplete, dialogul este șubrezit și, prin urmare, carențele afective se vor aduna culminând cu împărțirea bunurilor după moartea Josefei. Faptul că artistul îi cedează fiului său aproape toate bunurile sale este înțeles ca o culpabilizare conștientă, iar Saturn ar însemna astfel o proiectare a tenebrelor ce se cereau învinse (<http://www.nereview.com/22-3/morgan.html>).

Dincolo de toate aceste ipoteze interpretative, ceea ce putem reține însă este deplasarea de la modalitatea clasică a înfățișării mitului biblic. Întâi de toate, nu vedem nicăieri o victimă, ci o intenție slab iluminată de un opaiț sau o lampă, prezente și în *3 Mai 1808* (http://www.artchive.com/artchive/G/goya/may_3rd.jpg.html). Sunt două tipuri de gesturi: mâna care ridică un cuțit și brațele aflate în rugăciune ale unei însoțitoare. Lipsește sângele picurând de pe grumazul tăiat al bărbatului pe care alți pictori, precum Andrea Mantegna (1490), Michelangelo (1508-1512), Caravaggio (1598-1599), Artemisia Gentileschi (1612), l-au reprezentat¹. Sângele pare substituit de flăcără, tot așa după cum flăcările, în alte opere, amplifică măcelul.

Alături de *Judita*, pe același perete este plasat *Saturn*, o prezență dezgustătoare. Mărturisim că, văzându-l la Muzeul Prado, am înțeles perfect ceea ce atâția au spus înaintea noastră. Este imposibil să nu conștientizezi imanența morții în această mișcare autodistructivă, inovatoare. Un fior rece străbate privitorul și o subită teamă neînțeleasă. Jaime Brihuela, în „Umane spoglie” – volumul colectiv *Goya e il mondo moderno* (*passim*, 2010) –, atrage atenția asupra modului în care acest sânge al fiului devorat este redat pictural într-o formă mai degrabă coagulată, trecând dincolo de obiectualizarea clasică spre substanțializarea poetică. Expresia folosită este *pittura-materia*, ce lasă în urmă moștenirea spaniolă elongat și fluid armonioasă, ca în cazul unui El Greco. Ritmurile se rup făcând loc, susține Jaime Brihuela, cadavericului. Nu e nici pe departe un sacrificiu martirizant și nici nu are o conotație religioasă care implică o oarecare nuanță de purificare (ca de pildă sacrificiul christic),

1. Poate cel mai aproape ar fi fost de Carol Saraceni (1615), a cărui reprezentare a mitului are aceleași elemente ale luminii de taină și ale bătrânei care se roagă. Numele pe care istoricii aleg să-l dea tabloului poate să fie explicat prin această relaționare la o imagine deja devenită arhetipală la care se adaugă faptul că, se pare, artistul ar fi văzut la Madrid, în Colecția Regală, varianta lui Rubens (1636).

ci merge înapoi pe firul timpului până în vremea miturilor. Tatăl care viețuiește prin Altul, care își perpetuează ființarea prin intermediul fiului, nu îl sacrifică aici, ci îl consumă. Credem astfel că putem vorbi de o anulare de sine, iar actul antropofagic este în același timp atroce și banal prin trecerea dinspre viață spre moarte. Gura hâdă, ca o deschidere spre neant, permanentă în desenele și picturile spaniolului, ochii scoși din orbite ai uriașului și acest sânge neverosimil, care trimite spre materia consumată, stau la baza unui climax thanatic conform autorului: „Odată eliberată, violența este un incendiu furios care distruge totul alimentându-se din ceea ce este mai abject în sufletul omenesc” (Molina, 2010, p. 69). *Saturn* ar fi deci doar un cumul al tuturor evenimentelor teribile din perioada 1808-1820. În orice caz, completează Brihuega, carnea ce nu sângerează adoptată în *Saturn* este prezentă în toată oroarea sa în *Dezastrele Războiului*, serie despre care vom vorbi în rândurile următoare (Brihuega, 2010, p. 35).

Până în 1810, când Goya începe lucrul la seria cunoscută sub numele *Dezastrele Războiului*, Spania trece printr-o suită de schimbări politice și sociale. Carlos al IV-lea este nevoit să abdice în favoarea fiului său, Ferdinand al VII-lea, în 1808, după ce Franța invadează Spania cu pretextul de a-i susține cauza în războiul celor Două Portocale. Lucrurile nu sunt simple. Abdicarea este forțată de mult prea nerăbdătorul și ambițiosul prinț care se visa prea vremelnic rege. Viziunea sa era una conservatoare, iar părinții săi, înșelați de intențiile mărinimosului și dezinteresatului Napoleon, îi stăteau în cale. Un zvon ce anunța o lovitură de stat îi determină pe membrii familiei regale să se refugieze în Franța. Ferdinand obține ce-și dorește și are chiar timp să-i pozeze lui Goya pentru un portret care să-i permanentizeze gloria. Precedentul rege nu se grăbise nicio dată să se intereseze mai îndeaproape de treburile țării, preferându-le oricând vânătoria. Actualul suferea de vanitate și era credul. Ferdinand se străduiește să le facă pe plac francezilor și,

Într-un acces de naivitate, primește invitația de a merge la Bayonne, unde se va trezi în mijlocul unei neașteptate reuniuni de familie. Totul seamănă cu o complicată urzeală pe care doar Napoleon reușește să o descurce ca și cum ar fi plănuț-o din start. Ferdinand este forțat să returneze coroana tatălui său de teama de a nu fi acuzat de trădare, iar Madridul trimite vești că propunerea lui Napoleon de a-și înscăuna propriul frate în regatul iberic ar fi primită cu bunăvoință. Una dintre caricaturile vremii respective (Charles Williams Ansell, *Spectrul vechilor regi ai Spaniei arătându-se posterității lor degenerate*, 1808, <http://dl.lib.brown.edu/catalog/catalog.php?verb=render&id=1133541050358839&view=showmods>) ilustrează perfect criza monarhică: posteritatea este degenerată, afirmă desenul, iar regii străbuni se aruncă furioși asupra actualilor, chirciți la pământ, speriați că-și vor pierde coroanele pe care, într-un gest de disperare, încearcă să le protejeze cu mâinile încleștate. Godoy este înfățișat și el, ascunzându-se în fustele Mariei Luisa, dar din buzunarele sale ies bucăți de documente ori scrisori către Boney (porecla folosită de englezi pentru Napoleon), care-i demonstrează trădarea. Cu un ton de sarcasm, Napoleon mimează grija, promițând să poarte de grijă coroanei care s-ar potrivi de minune în mâinile fratelui său Joey, regele-marionetă.

Dincolo de toate aceste intrigi politice, există o Spanie a oamenilor simpli, o Spanie bivalentă, după cum am arătat în capitolul în curs. Împărțită în tendințe conservatoare și progresiste. În fracțiuni de opinie. Între cei care nu înțeleg transferul de putere și care speră fie că lucrurile vor reintra în normal (fratele-marionetă al lui Napoleon va onora imaginea chibzuită pe care și-o făcuse ca rege al Neapolelui) și, desigur, în cei care se opun, la fel ca odinioară, în cazul mantalelor lui Esquilache, tuturor străinilor. Ca pictor, Goya este nevoit să onoreze comenzile oricărui rege s-ar fi aflat la domnie, dar în același timp reușește să lucreze pentru sine, ca într-o descătușare. Imaginea contradictorie pe care o lasă în istoria artei se bazează, în mare

parte, și pe acești ani ai stăpânirii franceze. Spera că vecinii progresiști vor schimba o mentalitate milenară. Că lucrurile vor prinde avânt și că Spania, dezrobită de sub jugul superstițiilor, își va împlini destinul. Depune jurământ în fața noului rege și-și păstrează funcția de Pictor principal al Curții. Se scindează ca personalitate și este amăgit. E decorat cu ordinul regal al Spaniei, dar nu-l va purta niciodată. Va fi ulterior, după retragerea spaniolă, acuzat de colaboraționism. Războiul îi dovedește că singurul rezultat palpabil, de orice parte a baricadei ai privi, este moartea, o moarte perfect egală cu sine, care nu lasă loc de eroisme ori de scizuri inatacabile între victime și călăi. La Madrid, Murat își plimbă trupele ca un semn de avertizare pentru orice posibilă revoltă. Nu e destul. Grupuri mici de spanioli protestează. Exilarea celor mai tineri prinți nu face decât să adauge tensiuni. Întâi infime, amenințările par să crească în amploare și, în sfârșit, inevitabilul: un conflict escaladează în confruntări de stradă. Se anunță represalii. Ca un bulgăre de zăpadă, evenimentele se succedă fără nici o logică, făcând loc unei sete de sânge inimaginabile. Francezilor uciși li se răspunde cu alte crime. În masă. Amorfă, nediferențiată. Și lucrurile nu se mai pot opri.

Goya prezintă în 1814, după detronarea lui Joseph Bonaparte, o cerere Consiliului Regenței de a i se finanța două tablouri care ar fi trebuit să reprezinte curajul revoltaților madrileni. I se acordă subvenția și artistul pictează, după șase ani, reabilitându-se social în ochii celor care ar fi putut să se îndoiască de patriotismul său, două dintre cele mai cunoscute opere ale sale: *2 mai 1808. Lupta împotriva mamelucilor* și *3 mai 1808. Împușcarea revoltaților madrileni*. Primul dintre tablouri ni se pare, fără intenția de a-l arunca în derizoriu, un haos colorat. Nu există o structură clară și ochiul fuge pe suprafața pânzei căutând diverse centre de interes. Vârtejul pare a se coagula în jurul unui soldat mameluc îmbrăcat în roșu. Însă pata de sânge uriașă se disipează în tonuri scăzute ca intensitate în hainele pământii ale celorlalți participanți, în fundalul mut, nisipos, în

pământul păstrând urmele morții, într-o umbră neclară, mângălită, în colțul din dreapta sus, care aduce a iluzie optică și aer vibrând în condiții de arșiță. Pictura este organică, antrenând simțuri. Pentru o scenă pe care se presupune că a redat-o din memorie cu atâta acuratețe după șase ani, multitudinea de detalii este covârșitoare. Ceea ce vedem, în forma aceasta mai mult sau mai puțin dezordonată, este o decantare a unor evenimente trecute. Impresia este cinematografică: un stop-cadru pentru a surprinde personajele în cel mai dramatic moment – pumnale, săbii gata de atac. Nu se moare în direct, dar sunt ilustrate relații cauzale. Pe pământ sunt împrăștiate cadavre, iar ochii cabalinelor trădează spaima.

Compoziția tabloului geamăn este cum nu se poate mai diferită. Cele două tabere sunt disociate clar, lumina lămpii acționând ca o diagonală abstractă. Spațiul este decongestionat și centrul de interes marcat clar în figura mesianică a personajului cu cămașă albă din grupul de victime. La o cercetare detaliată i se observă semne ale stigmatului pe mâini. Partea pasivă a frontului este deci voit valorizată, poate fiindcă era vorba de o lucrare în definitiv demonstrativă, însă atitudinea este aproape singulară dacă ar fi să o relaționăm celorlalte reprezentări ale războiului în care eroicul este exclus. Cât privește modul de redare al acestui eveniment, structura tabloului nu este originală. În istoria artei spaniole existau nenumărate reprezentări de sfinți martirizați. În plus, cu un an mai devreme, în 1813, Miguel Gamborino gravează *Asasinarea celor 5 călugări din Valencia*, lucrare de la care Goya a preluat poziționarea protagoniștilor. Dacă formal nu pare să aducă nimic nou, la o analiză mai atentă vom descoperi că similitudinile sunt limitate. Monica Bohm-Duchen își începe argumentarea diferențelor fundamentale susținând că este greu de crezut că Goya nu a avut în minte această imagine când a început lucrul la propria sa compoziție. Oricând, prezența convențională a heruvimilor plutind deasupra capetelor și faptul că victimele își găsesc alinarea în martiriul creștin întruchipează o viziune foarte diferită

de cea a lui Goya (Bohm-Duchen, 2001). Există nenumărate alte particularități care fac din pictura lui Goya una iconică. Cromatic, pământul brun preia culoarea sângelui vărsat, amplificând-o prin generalizare. O parte din acesta se scurge în linii paralele, verticale, desenând armelor o umbră absurdă care se întinde spre victime. Soldații par o mașinărie infernală, geometrică, colțuroasă, un fel de receptacul pentru care uneltele lui Hades sunt doar o prelungire. Uniformele francezilor sunt griuri colorate, în timp ce hainele spaniolilor sunt multicolore, dispuse într-o dezorganizare forțată de spaima care-i cuprinde. Cămașa albă, descheiată, amintește de precedente reprezentări ale figurilor populare pe tapiseriile făcute la comandă. Doar că aici realitatea este una a tragicului fluid, și nu idilicul de odinioară. Mișcările ferme, sigure ale invadatorilor sunt opuse celor frânte, desperate ale celor ce-și privesc moartea în față. Chipurile sunt ascunse în palme întocmai cum se ascund copiii în fața unui pericol absurd și inimaginabil.

Începând cu 1810, Goya realizează seria de *Dezastre*. Neoficiala muncă va cuprinde între plăcuțele sale una care declamă întocmai acest adevăr: Ceea ce se întâmplă *Nu poate fi privit!* Limitele percepției sunt saturate. Teroarea face ca pleoapele să cadă fragile și desperate peste fâșia de realitate ce trece dincolo de un arbitrar acceptat. Umanitatea horcăie în episoade de auto-flagelare. *No se puede mirar*, numele plăcuței 26, pare o pastişă crudă la una dintre anterioarele acvatinte ale *Capriciilor*: *Que viene el Coco*. Acolo, cei care-și ascundeau privirile de ființa înspăimântătoare sunt copiii, dar bau-baul este doar o invenție menită să mascheze adulterul mamei lor. În imaginea din *Dezastre*, copiii au crescut, însă spaima este perpetuată. Se ascund acum nu de o imagine fictivă, ci de cât se poate de realele arme de foc, abstractizate simbolic. Nu vedem cine stă îndărătul lor, însă știm a priori că omul îl ucide pe om, și nu armele.

În partea dreaptă, vârfuri amenințătoare de baionete ies dintr-o lumină nefirească, de parcă s-ar adăposti la umbra unui

foc gata să pârjolească. În cazul picturii *3 Mai*, lumina era artificială, a unei lămpi ce ar fi trebuit să aducă lumina în Spania, și nu întunericul. În *Asmodea* (1819-1823), armele ies din măruntaiele pământului, ca forțe demonice-telurice, îndreptându-se către demoni plutitori și intangibili.

Bărbatul din *3 Mai*, femeia din plăcuța 26 sunt doar extrapolări ale unui *Trist presentiment despre ceea ce se va întâmpla* (*Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*, plăcuța 1). Același gest larg, de disperare și dezamăgire, apare ca un motiv recurent de-a lungul întregii serii de *Dezastre*. Ni se pare un fel de capitulare personală a pictorului de îndată ce conștientizează că reducta iluziilor pe care o ridicase, a speranței că rațiunea va triumfa se prăbușește. Somnul rațiunii naște și aici monștri, iar Goya se trezește dintr-odată bătrân și mai singur ca niciodată. Trecuse prin războaie interne, iar acum, în anii târzii ai vieții, i se dă prilejul să vadă întreaga lume în suferință. Nu întâmplător vorbeam de automistuire atunci când îl aminteam pe *Saturn*. Din punct de vedere tehnic, trebuie să facem precizarea că plăcuțele din *Dezastre* sunt în fapt acvaforte, așezate pe baze de acizi care distrug, ard suprafața metalică. Artistului îi plăcea să experimenteze și lucrul acesta se observă lesne în multitudinea de genuri picturale, de teme, dar și de mijloace tehnice folosite pentru redarea lor. Spre sfârșitul vieții, cum este cazul și în *Dezastre*, suprafețele se radicalizează. Arta lui zgârie, arde, agresează. Sunt legende care spun că picta cu ce îi venea la îndemână: capete de cuțite, bucăți de lemn, propriile mâini. Pensulația nu este fină, ci spontană, inegală. Violența războiului nu se putea zugrăvi altfel.

Ceea ce Goya vede în acest război nu este o confruntare inegală între victime și călăi. Indiferent de armă (pietre, coase, topoare, baionete, cuțite, săbii, furci, seceră), singura constatare este că, în formă primară sau elaborată, prin atât de multe ieșiri de arsenal, moartea anulează. În războaie nu există dreptate, dar nici reguli. Realitatea este înfiorătoare și, indiferent de ce

parte a baricadei te-ai situa, suferința provocată nu poate fi diminuată. Goya înfățișează în egală măsură spanioli inumani și francezi nemiloși. Ființele umane devin sadice, violează, sfâșie, chinuie cu un rânjet drăcesc. Nu există remediu¹ pentru acest iad în flăcări coborât pe pământ.

Scenele se repetă la infinit, în planuri îndepărtate, ca în uriașe oglinzi ale cruzimii. Nefiind suficientă moartea, ea este însoțită de tâlhărirea cadavrelor, de neantizarea oricărei fărâme de bunătate, milă ori respect. Nu se mai fac diferențieri de clasă pentru că moartea vine ca o condamnare generalizată, în lipsa oricărei judecăți. Vina de mai târziu a lui Kafka se găsește vizual descrisă aici. Umanitatea se devorează pe sine întocmai cum Saturn își devora fiul. Suntem propriii noștri călăi și dușmani. Rămâne în urmă un gust amar și o uriașă dezamăgire a celui care credea în umanitate. Nu este de mirare că, după 1819, Goya preferă Casa Surdului, că încearcă o exorcizare internă prin Picturile Negre.

Nu reușește. În 1824, Goya pleacă la Bordeaux scriind prietenului său de o viață că cel ce nu poate stinge focul casei sale se separă de ea (Fernández, 2006).

3.3. Lion Feuchtwanger. Reiterarea flăcărilor negre

Totul începe cu o vizită la Prado. Din sălile pe care le domină cu mărturii de răni deschise, Francisco de Goya are asupra vizitatorilor un efect de reverberație. Memoria noastră vizuală a fost impregnată cu tente roșietice și gălbui-lutoase ce au

1. *Y no hay remedio*, plăcuța 15, *Se aprovechan*, plăcuța 16, *Qué hai que hacer más?*, plăcuța 33 (<http://clio.rediris.es/n31/desastreguerra/estampas.htm>).

persistat o bună bucată de vreme după ce am părăsit muzeul. În cazul lui Feuchtwanger, au fost griurile. Griurile-argintii pe care, în *Goya sau drumul spinos al cunoașterii* (1959) (*Goya oder der arge Weg der Erkenntnis*), scriitorul german le vede ca pe o victorie a unui stil inconfundabil:

Atunci descoperise tonul acela argintiu de pe rochia ei galbenă, sclipirea acelei lumini blestemată și binecuvântată. Acesta era adevărul, așa trebuia să facă tabloul [...] Era ceva nou, mare. Aceasta era femeia, aceasta era ea cu adevărat, cu toată scânteierea ei. Reținuse ceea ce era imponderabil, inefabil. Aceasta era lumina lui, atmosfera lui, lumea ochilor lui (1959, p. 48).

Adeseori, cartea pe care o scrie vibrează descriptiv, încât ai crede că Feuchtwanger este critic ori istoric de artă, și nu scriitor:

De mai multe ori reușise ca din figura blândă, puțin butucănoasă, de o demnitate artificială a regelui Carlos, și din hainele pline de măreție, din gușa revărsată pe piept, din pânțelele plin și din strălucirea decorațiilor să închege ceva nou, ceva organic, care dădea privitorului noțiunea regalității fără să falsifice totuși corpolența placidă a lui Carlos. Îi făcea plăcere să găsească noi variante, caracteristice pentru o temă atât de familiară (1959, p. 139).

Ori

în primul plan al tabloului, mergeau, dansau, despuiați, cu spatele musculos încovoiat, cu șorțuri albe peste șolduri și cu coifuri de penitenți, albe, ascuțite. Peste ele se întindea o lumină orbitoare (1959, p. 203).

O astfel de descriere presupune studiul atent, detaliat al operelor pe care trebuie să le fi văzut expuse în 1926 la prima

sa vizită și la care, desigur, trebuie să fi revenit ulterior. Lumina albă și rece, ca spațiu negativ în opera lui Goya, și griurile colorate sunt amprente cromatice fixate pe retină, dar și matricea mare, pretextul biografic al unei nuvele istorice care se comunică simbolic. Pe Feuchtwanger nu l-a captivat în totalitate doar partea estetică a operei spaniolului, ci, în egală măsură, a fost interesat și de componenta poetică și biografică a acestui artist, afirmă Jost Hermand (1991, p. 75), autorul unui interesant eseu asupra romanului istoric pe care-l supunem aici atenției. Goya are într-adevăr o viață fascinantă, cu multe întorsături neașteptate de situație și multe compromisuri, niciodată pe deplin înțelese de contemporanii săi ori ai noștri, viață care ar trezi, credem, interesul oricui.

Alta era însă pârghia motivațională a lui Feuchtwanger. Viețile lor se aseamănă până la un punct și această Regăsire de sine prin Altul, această afinitate electivă, este ceea ce l-a determinat pe scriitorul de limbă germană să-l folosească pe artistul spaniol în repetate rânduri ca reflexie a propriului parcurs. Prima dată o va face în *Succesul* (*Erfolg*, 1930), operă ce surprinde provincia Bavaria în plin proces (absurd) al unui oarecare Krüger, acuzat de regim că încalcă bunele moravuri acceptând expunerea, în Galeria de Stat, a trei tablouri scandaloase. Ca și cum asta nu ar fi de ajuns, celui mai înalt demnitar al ținutului i se aduce la cunoștință faptul că acest Krüger se dovedește a fi un element provocator la adresa Ordinii fiindcă, ei bine, zâmbește. Desigur, ne gândim cu ironie în acest context la râsul considerat element perturbator în practicarea meditației, în râsul care depravează potrivit viziunii lui Jorge din romanul lui Umberto Eco, *Numele trandafirului*. Cum putea să nu se regăsească nedreptățitul în râsul grotesc al lui Goya? În această dezordine kafkiană, Feuchtwanger introduce disimulat propriul său mesaj prin intermediul acuzatului care, în închisoare, se va îndeletnici cu studiul artistului spaniol, ahtiat de viață, cu fire furtunoasă,

care cunoscuse îndeaproape silniciile bisericii, ale războiului, ale justiției. Se întrepătrundea de tot ce visase și născocise spaniolul, când îmbătrânise sau surzise, dar rămăsese tot atât de ahtiat de viață (1964) și dezvoltă, așa cum am arătat într-unul dintre capitolele anterioare, o adevărată obsesie pentru scrisul artistului, pentru semnătura sa pe care și-o însușește atunci când își va scrie scrisorile. Drumul anamnestic al acuzatului care vizitase anterior Muzeul Prado se suprapune peste cel al autorului cu existență reală, crede Frank Stern¹. Continuând, el afirmă de asemenea că legile morale ale gustului reacționar bavarez sunt de fapt o Inchiziție estetică pe care o trăiesc, în egală măsură, atât pictorul, cât și scriitorul, doar că în cazul lui Goya consecințele par a fi fost mai puțin dureroase decât în cazul lui Feuchtwanger².

Experiențele inchizitorial-biografice ale lui Feuchtwanger revin ca laitmotiv în opera acestuia. Diferența constă în gradul de conștientizare a lor. În 1930, când reminiscentele picturilor văzute la Prado funcționau încă precum o amprentă vizuală, scriitorul de limbă germană le suprapune alegoric peste ceea ce credea el că este scurta istorie a ridicării și decăderii partidului nazist, o apariție determinată de un curent de gândire

1. Ian Wallace, p. 13 (de menționat faptul că demersul argumentativ al autorului mai sus citat este unul centrat pe dimensiunea cinematografică a operei lui Goya și a interpretărilor regizorale ulterioare din perspective variate. Există straturi culturale ce modifică percepția unui eveniment unic și care trec, cum afirmă Stern, de la *mis-en-scène* la *mis-en-image*): „Aici Goya devine un simbol al scepticismului umanist, apărând ce a mai rămas din idealurile iluminismului francez și ale revoluțiilor, incluzând, mai ales, avangarda raționalismului socialist, modernist și experiența de la München 1919”.
2. „În cazul lui Goya a fost vorba de Inchiziție, în cazul lui Feuchtwanger a fost critica de tip catolic din Statele Unite și din Germania postbelică – în fond același lucru, cu toate că mai puțin dureroasă în ceea ce privește consecințele pe care Goya le-a avut de îndurat” (Stern, 2009, p. 17).

reacționar, perfect încadrat erei inflaționiste. Desigur, se înșela teribil, iar în 1933, când Hitler este numit cancelar, pentru scriitor începe lungul șir de persecuții. Casa îi este ocupată de agenții guvernamentali care îi confiscă ori îi distrug bunurile, manuscrisele. Cărțile îi sunt arse în public și i se revocă cetățenia.

În semn de protest, publică o scrisoare deschisă adresată ocupantului casei sale din Mahlstrasse, Berlin, în numărul 463 din 20 martie 1935 al ziarului *Pariser Tageblatt*, cunoscut ca ziar al exilaților. Se prea poate ca scrisoarea să nu fi fost citită niciodată de destinatar și, chiar dacă ar fi fost citită, lucrurile nu s-ar fi schimbat. Tonul scrisorii este unul ironic, acoperit de un strat de explicații sfătoase despre utilizarea diferitelor obiecte din căminul scriitorului. Am reținut pasajul în care acesta evocă biblioteca sa și, implicit, modul în care literatura este recepțată în timpul celui de-al Treilea Reich. Se întreabă retoric în acest pasaj cum de lectorii cărții Führerului nu au remarcat, dincolo de aparențe, că cele 140 000 ale sale erau 140 000 de ofense aduse spiritului limbii germane și cum se poate ca actualul ocupant al casei sale să fie împăcat cu această situație. Un regim al urii împotriva oamenilor și împotriva cărților nu are nevoie de biblioteci. Tonul său sarcastic se disipează în povețe amare: dacă va fi să-i fie distruse rafturile ce susțineau odinioară cărțile, Feuchtwanger roagă ca acestea să nu fie smulse cu tot cu pereți¹. Vremuri complicate și paradoxale sunt acestea în

1. „Mă întreb cum ați folosit cele două camere pe care, înainte, le ocupa biblioteca mea. Mi s-a spus, Dl. X, că în Reich-ul în care trăiți cărțile nu sunt foarte populare și că oricine arată interes pentru ele poate să dea de necaz. Eu, bunăoară, am citit cartea Führerului dumneavoastră și am remarcat, dincolo de aparențe, că cele 140,000 ale sale erau 140, 000 de ofense aduse spiritului limbii germane. Rezultatul acestei constatări este că dumneavoastră locuiți acum în casa mea. Uneori mă întreb la ce pot fi folosite bibliotecile în cel de-al Treilea Reich. În cazul în care vă decideți să le distrugeți, aveți grijă să nu le smulgeți cu tot cu pereți. Au distrus oare și banca rotundă care

care prietenii cărților, ai cuvântului scris, sunt condamnați la tăcere pentru a nu otrăvi, cum pretindea Goebbels, mințile oamenilor, deși intelectualii sunt considerați, inexplicabil, în același timp slabi. Sunt alăturați evreilor pe listele factorilor ce împiedicau bunăstarea germanilor, cu toate că la conducerea Reichului erau afiliați ideologic și profesori universitari.

Și tot de cuvintele cărților se folosește și Hitler pentru a-și motiva, cel puțin formal, hotărârile în viziunea lui Feuchtwanger (*German History in Documents and Images*, 20 martie 1935): „Ochi pentru ochi și dinte pentru dinte devine pentru scriitorii interziși o confiscare de proprietate pentru o critică literară”. Este singura explicație pe care o poate găsi pentru vandalizarea casei sale și pentru înstrăinarea acesteia. Literatura sa era o formă de protest critic și literar la adresa ideilor noului conducător. Iar Hitler, nefiind de acord cu protestul, îl anulează pe Feuchtwanger ca cetățean. Un rând scris, o proprietate intelectuală în forma sa subversivă ar putea acționa ca un sistem de pârghii care să deplaseze centrul de influență. Pare incredibil câtă forță este plasată intențional în cârcă scriitorilor.

Vom reveni la aceste idei de îndată ce vom fi ajuns la capătul periplului forțat al lui Feuchtwanger.

Fuge în Franța, este prins și făcut prizonier în tabăra de la Les Milles, de unde scapă împreună cu soția sa, deghizat în femeie. Îl ajută prietenul său Ben Huebsch, coeditor¹ la Viking Press, să ajungă în State, însă rătăcirea sa este departe de a se fi sfârșit. I se va refuza cetățenia și va fi atent supravegheat de serviciile secrete, mai ales după război, pe considerente de simpatie politică pentru regimul socialist. Regimul carthist organizează o adevărată vânătoare de vrăjitoare, dă naștere unei isterii în masă și pune la cale interviuri de tip inchizitorial.

a fost construită în loggia ferestrei bibliotecii?” (*German History in Documents and Images*, 20 martie 1935).

1. Celălalt editor este K. Guinzburg, cu care Feuchtwanger va avea un conflict principal în perioada locuirii sale în Statele Unite.

Ne pare că suntem prinși în spații circulare, deși unii ar putea pretinde foarte ușor că tiparele repetitive sunt perfect explicabile. Că Inchiziția spaniolă ține de un areal specific determinat și că eventualele similarități între vremea persecuției lui Feuchtwanger și cea a lui Goya sunt exagerate. Și ce dacă libertatea de manifestare artistică stă sub semnul întrebării? Nu ar fi primii artiști restricționați verbal or plastic. Libertatea artei este o problemă modernă de indeterminare. Și ce dacă ambii își vor părăsi țara natală pentru a se pune la adăpost de un regim pe care evident îl incomodau și împotriva căruia aleseseră să protesteze cel puțin artistic? Ridicarea din umeri se justifică în cadrul unei astfel de serii de retorisme numai prin ferma convingere că decupăm aproape autist o serie de consecințe și de detalii miniaturale, alese cu obstinație pentru a ne susține încercarea de a dovedi cu orice chip afinitățile electiv existente între cei doi membri umani ai relaționării.

Or, Inchiziția, indiferent de numele sub care ființează (Medievală, Spaniolă, Portugheză ori Romană) face apel la aceleași practici: interogatoriul, tortura, persecutarea ereticilor (cei care se opuneau canonului stabilit de lege) și pedepsirea frecventă prin arderea pe rug. Goya o trăiește, la propriu, în vremea Inchiziției Spaniole, și îi este dat, nu o dată, să fie la un pas de condamnare¹. Feuchtwanger trăiește experiențele de acest tip într-o formă modernă. Este anchetat, urmărit, privat de drepturi după modelul clasic, însă oprimarea nu vine dintr-o singură direcție. Răul se pulverizează în atmosferă și, indiferent de spațiul

1. Iată cum descrie Feuchtwanger unul dintre episoadele întâlnirii lui Goya cu Inchiziția: „Încă o întrebare și încă una, și încă zece și fiecare era o veșnicie. După veșnicii și veșnicii, interogatoriul luă sfârșit. Și acum secretarul se apucă să pregătească procesul-verbal pentru iscălit [...] Apoi citi, era o lectură chinuitoare. Fuseseră consemnate întrebările judecătorului, de o viclenie crudă, fiecare dintre ele o adevărată cursă, ca și răspunsurile lui proaste, stângace” (Feuchtwanger, 1959, pp. 562-563).

ales ori forțat în care scriitorul de limbă germană va locui, el va lua forma unei umbre întunecate. De aceea, înțelesurile care se dau romanului său istoric despre Goya sunt multiple. Scrisese *Succesul* ca opoziție la adresa regimului nazist, împrumutând pentru accentuare figura lui Goya, adânc imprimată după vizita la Prado, dar este un motiv asupra căruia avea intenția să revină, pentru o scriere amplă, și mai târziu. În urma evenimentelor din 1933, abandonează acest plan literar pentru a se apleca cu mai multă atenție asupra cărților cu teme iudaice, cum ar fi *Simone*, pentru scrierea căreia colaborează cu Bertolt Brecht. Mai târziu, în 1943, după publicarea memoriilor sale din timpul prizonieratului, *Diavolul în Franța*, va reveni asupra planurilor sale privind scrierea unui roman istoric pe subiectul Goya și îi comunică lui Arnold Zweig că este gata să se apuce, în liniște, de scris.

America n-a însemnat mult sperată liniște. Pe continentul lăsat în urmă cărțile îi erau arse public, în timp ce pe noul continent cetățenia îi era refuzată. Unul dintre personajele sale din romanul *Frații Oppermann* (*Die Geschwister Oppermann*), Gustav, are aceeași soartă, a arderii manifestului semnat, ca decizie a anulării sale ca ființă. În fond, spunea Heine în piesa sa din 1821, *Almansor*, „Acolo unde omul arde cărți, omul arde, într-un final, și oameni”. A arde o carte este o încercare lașă de a suprima un punct de vedere, considerat disident sau amenințător la adresa puterii centrale.

La 6 aprilie 1933, după puțină vreme de la numirea în funcție a lui Adolf Hitler drept Cancelar, Asociația Studenților Germani anunță Acțiunea contra Spiritului Non-German considerat în fondul său ideologic un act simbolic. Amploarea evenimentului este impresionantă: studenți din toată Germania vor arde pe 10 mai 1933 peste 25 000 de volume. Aruncarea cărților în flăcări era însoțită de o condamnare verbală ca și cum cartea în sine, făptură insuflată cu viață doar la modul abstract, ar fi putut să fie, asemenea condamnăților din vremea lui Goya,

denunțată și umilită public. Cartea este judecată ca unitate de sine stătătoare, proiectată uman și, în cele din urmă, desființată. Scriitorul venezuelean Fernando Báez publică pe această temă în 2004 *Historia Universal de la Destrucción de Libros* (*Istorie universală a distrugerii cărților*), o istorie a bibliocaustului, termen pe care îl preferă Mircea Iorgulescu în articolul său „Trei cărți”, din revista *Cultura*, nr. 220 din aprilie 2009.

Arderile au fost reprogramate, acolo unde era cazul, și pentru 21 iunie, ziua solstițiului de vară: „Studenți de dreapta (conservatorii) mășăluiau la lumina felinarelor, în timp ce alții aruncau (în flăcări – *n.n.*) cărți ale celor de stânga (liberali) și ale autorilor evrei” (*apud Fighting with Fires of Hate...*). Ne amintește din nou acest marș la lumina torțelor de condamnarea lui Goya din 3 Mai 1808. *Împușcarea revoltaților madrileni*, unde lumina care în mod firesc ține de rațiune este aceea care descoperă cruzimea umană așezată în formație compactă, asemenea unei mașinării infernale.

În paralel, la aceeași dată, dincolo de Ocean a avut loc protestul public american, când peste 100 000 de persoane au mășăluit în New York. Liga Studenților Americani s-a ocupat de salvarea intelectualilor condamnați în Europa prin acordarea de felurite ajutoare, pe cât era posibil în timpul Crizei de atunci: mâncare, consultanță pentru întocmirea formularelor de emigrare, adăpost etc. A învățat omenirea o lecție? Erau cei de peste ape mai toleranți? Istoria a arătat că nu.

La sfârșitul războiului, soldații americani au strâns cărțile naziste și le-au ars, repetând ceea ce conaționalii lor înfieraseră anterior. În timpul lui Joseph McCarthy, autorii de stânga au fost puși sub supraveghere, iar anumite cărți au fost interzise. Caricaturile vremii îl înfățișau pe McCarthy ca pe un al doilea Hitler ce propaga frica asupra oamenilor care nu-i împărtășeau ideile. Principala acuză la adresa lor era comunismul sau aderarea la ideile socialiste într-o formă sau alta. Arta se manifestă și în aceste condiții ca o formă de rezistență.

William Gropper este figura iconică pentru această perioadă. Cu vagi rădăcini românești, tot așa cum are și Saul Steiner, artistul se naște într-o familie numeroasă și nevoiașă în New York. Angajat la *New York Tribune*, el realizează întâi o serie de caricaturi pe tema Primului Război Mondial și apoi, în al Doilea Război Mondial, împotriva regimului nazist. Artă sa va conota mereu funcții sociale. Pentru una dintre ironiile sale grafice la adresa împăratului Hirohito, Japonia cere guvernului american să-i prezinte scuze. În 1953, este chemat ca mulți alți intelectuali¹ în fața comitetului McCarthy pentru a răspunde acuzațiilor că harta pe care o creează, *William Gropper's America: It's folklore*, ar fi fost inspirată de comuniști, dar refuză să coopereze. Acest lucru va atrage asupra sa o ostracizare artistică la care Gropper răspunde așa cum se pricepe el mai bine, concepând între 1953 și 1956 o serie de 50 de litografii, intitulate, cum altfel dacă nu, *Caprichos*², cu filiație directă spre celebra serie a spaniolului Goya.

Și alții au fost prinși în tăvălugul ipocriziei³ carthiste. Charlie Chaplin, Bertolt Brecht au părăsit Statele Unite în urma acestei

1. „Ca și în meandrele politicii, acțiunea socială, arta, divertismentul și educația, conceptualizarea au fost serios afectate de presiunea politică” (Portis, 1995, p. 109).
2. În ordine: plăcuța 42 b, înfățișând *Scara Succesului* (*The Ladder of Success*), 42 i, numită *Politicienii* (*Politicos*), și 42 h, *Noii zori* (*New Dawn*), unde regăsim elemente ale clasicei recuzite vrăjitoarești. Imaginile au fost luate de pe următorul site, ce prezintă o parte din expoziția digitală a Universității Syracuse: <http://library.syr.edu/digital/exhibits/g/Gropper/hall.htm> și pentru Goya: http://www.wesleyan.edu/dac/coll/grps/goya/goya_intro.html (plăcuța 39, *Ya es hora – Acum e timpul*, și plăcuța 43, *El sueño de la razón produce monstrous – Somnul rațiunii produce monștri*).
3. Născut într-o familie tradiționalistă romano-catolică, Joseph McCarthy nu se sfiește să sară dintr-o barcă politică într-alta pentru a-și atinge țelul de a ajunge congressman, folosindu-se pentru aceasta de acuze false la adresa contracandidaților săi (din nefericire, unul dintre ei ajunge la suicid). Își inventează o viață legendară, de erou mitic, deși

acuzării. Bertolt Brecht a fost chemat în fața comitetului House Un-American Activities Committee pe 30 octombrie 1947 și, la o zi după depunerea mărturiei, s-a urcat în avion și a plecat spre Europa, nemairevăzându-l niciodată pe Lion Feuchtwanger. Din motive similare, de protest față de un astfel de regim nedrept, Thomas Mann s-a întors pe bătrânul continent în Elveția, în 1949, unde a decedat câțiva ani mai târziu¹.

Însuși Feuchtwanger, după acuzația care i se aduce, aceea de *premature antifascism* (cf. B.L. Young, R. Young, 2002, p. 4), se trezește în fața refuzului de acordare a cetățeniei. Ca răspuns, scrie *Diavolul în Boston*, pe tema bumbacului și a simbolicei vânători de vrăjitoare. Va reveni constant în fața comisiei, ultima înfățișare fiind chiar cu o săptămână înainte de a muri, în 1958. Ca ironie supremă, imediat după moartea soțului său, Marta Feuchtwanger primește răspunsul pe care-l aștepta de multă vreme, dar care acum nu-i mai oferea nici o alinare: este cetățean al Statelor Unite și periplul său forțat s-a încheiat. Casa în care locuiseră va fi pusă voluntar, din inițiativa soției, la dispoziția Universității de Sud a Californiei, cu singura pretenție ca universitatea să încurajeze studiile asupra literaturii exilului.

funcția pe care o ocupă în cadrul Marinei este mai degrabă aceea de conșopist. Propunerile sale din Congres sunt drastice și scandaloase, iar de frica pierderii scaunului senatorial vine cu celebrul său plan diversionist, campania împotriva comuniștilor. Primea informații de la prietenii săi, îndatorați și îndoctrinați, printre care se află jurnalistul Jack Anderson ori J. Edgar Hoover, șeful Biroului Federal de Investigație. Campania sa prinde datorită contextului mondial (expansiunea influenței Sovietice în Europa de Est și amprenta războiului din Coreea), a situației economice interne (proteste precum cele din 1932 la uzinele Ford Motor soldate cu pierderi umane) și permanentei frici americane de subminare a democrației.

1. „Odată etichetată, victima se găsea în fața faptului de a fi dată afară de la serviciu și în imposibilitatea de a-și dovedi nevinovăția. Sociologii i-au numit pe cei care ajungeau la maturitate în 1950 «generația tăcută»” (Scales, 2006, p. 40).

Practica arderii cărților, despre care am pomenit în rândurile anterioare, este, în mod ciudat, foarte veche. În secolul al III-lea î.Hr., orice altă carte în afară de cele care aparțineau Dinastiei Qin a fost dată pieirii, faimoasa Bibliotecă din Alexandria a pierit mistuită de flăcări, Disciplina Etruscă se pierde la fel în secolul al V-lea, iar în 1497 Savonarola arde *Decameronul*. 1562 aduce arderea mult prea comentatelor azi *Cărți sacre Maya* de către Diego de Lando cu scopul eradicării închinării la idoli. O stranie societate a lui Anthony Comstock pentru suprimarea viciului, înființată la New York în 1873, va transforma în cenușă peste 15 tone de cărți. Desigur, aderenții acestei societăți erau preocupați în primul rând de păstrarea și impunerea unor reguli de morală victoriene în conformitate cu Legea Comstock adoptată în același an, lege care interzicea publicarea și distribuirea de materiale cu caracter pornografic sau imoral, dar și a celor care țineau de educația sexuală, precum desenele explicite din cărțile de anatomie și broșurile care vorbeau despre contracepție. Intenția inițială a degenerat în cele din urmă în obsesie puristă. Interesat de metodele și ideile lui Comstock s-a arătat un tânăr student la acea vreme, Edgar J. Hoover, viitor șef al Biroului Federal de Investigații, pe care-l vom găsi implicat în vânătoria anticomunistă a Americii lui Feuchtwanger.

A elimina în mod agresiv trecutul sperând că prin flăcările negre¹, odioase, ai să-l anulezi, ni se pare similar eforturilor pe care un criminal le depune pentru a-și ascunde urmele. Faptul în sine există, independent de modalitatea pe care am folosi-o pentru a-l rescrie. Nu îl păstrează hârtia, dar îl păstrează memoria. A arde cărți înseamnă, pe de altă parte, a le recunoaște

1. Nero, împăratul nebun, cunoscut nouă mai ales pentru incendierea Romei, este pretextul literar pentru exprimarea opoziției față de cel de-al Treilea Reich și față de Hitler în *Falsul Nero*, apărută în 1936 (la noi, în traducerea Rozaliei și a lui George Bianu, cu o prefață de Mircea Viada, în colecția „Biblioteca pentru toți”, Editura Minerva, București, 1974), unde olarul Terențius se pretinde împărat.

valoarea, impactul. Probabil tocmai de aceea practica nu se limitează la un timp istoric etichetat ca obscur, primitiv. În 1944, cea mai veche bibliotecă publică din Polonia (Zaluski) este arsă, iar 4 ani mai târziu, cărțile de benzi desenate devin dușmani publici în West Virginia și New York. Să nu uităm, desigur, scandalul provocat de apariția *Versetelor satanice* ale lui Rushdie ori distrugerea bibliotecii din Bagdad după invazia trupelor americane în Irak (2003), ca punctări moderne ale aceleiași practici.

Desigur, primele referințe intertextuale moderne la care ne gândim sunt textul lui Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, atât de frumos transpus cinematic de către François Truffaut în 1966 și, evident, romanul 1984 al lui George Orwell, unde Ministerul Adevărului proceda la eliminarea incongruențelor dintre textele deja scrise și linia nouă de partid. Sunt cărți care au impresionat cititori din generații de-a rândul, trăgând un semnal de alarmă asupra a ceea ce somnul rațiunii, întocmai ca la Goya, poate produce: monștri. Arta, fie ea cuvânt scris ori operă plastică, este de multe ori nu doar o emoție estetică, ci și o formă de protest. O formulare concludentă o găsim în romanul *Falsul Nero*, apărut în 1936, al scriitorului german: „Răzvrătirea nu este palpabilă – îi explică el (Miguel Bermudez – *n.n.*) răbdător –, totuși tablourile miros de departe a rebeliune” (Feuchtwanger, 1959, p. 206).

În cele din urmă, între 1948 și 1950, Feuchtwanger lucrează la roman. Vorbeam în paginile anterioare despre multiplele chei de interpretare și făceam prima trimitere spre nazism, argumentând prin prezența artistului spaniol, ca reprezentare prin Altul, în romanul *Succesul*. Jost Hermand vede însă în *Goya sau drumul spinos al cunoașterii* un ecou la vânătoria de vrăjitoare carthistă, ca nouă formă de negare a libertății de exprimare în care se vede prins. Prietenul scriitorului german, Bertolt Brecht, este supus unui astfel de interogatoriu: *Such an inquisitorial interrogation!*, afirmă autorul, încât alege să părăsească noua

țară. Tot el susține că extragerea romanului lui Feuchtwanger din contextul politic l-ar deposea de intenția evidentă a autorului, care nu l-a vrut nicicum o monografie romanțată, ci o parabolă a obligațiilor politice¹. Goya și Feuchtwanger seamănă și este simplu de înțeles de ce scriitorul de limbă germană l-a preferat pe acesta.

Mărturia separării tematice o regăsim în corespondența purtată între scriitorul de limbă germană și editorul său, așa cum este ea prezentată în excelentul articol al lui Jeffrey B. Berlin, „A Relentless Drive for Meaning: Lion Feuchtwanger's Unpublished Correspondence (1948-51) with his American Publisher Ben Huebsch regarding *Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis*”: „Das Grundthema [ist] die politische und künstlerische Entwicklung Goyas und seine erotischen Erlebnisse [sind] nur eine Begleitmelodie”, adică tema de bază (este) cea politică și a dezvoltării artistice a lui Goya, iar experiențele sale erotice (sunt) doar o melodie de fundal.

Scopul articolului, așa cum este el anunțat de la bun început, stă în dezvăluirea intențiilor autorului cu privire la romanul său, dar are și menirea de a restabili traseul discuțiilor dintre scriitor și publicist. Descoperim astfel detalii interesante precum preocuparea meticuloasă pentru fidelitatea traducerii și găsirea celui mai potrivit design pentru copertă. Feuchtwanger este, asemenea lui Goya, un perfecționist și publicarea operelor sale nu este lăsată nicidecum la voia întâmplării. De asemenea, articolul ne oferă șansa de a parcurge anamnestic întregul poiesis. Intenția inițială a lui Feuchtwanger este de a diviza romanul în două volume cu miză diferită. Primul trebuia să fie dedicat impactului emoțional al ducesei asupra pictorului, iar al doilea să fie o continuare plasată cronologic la o distanță de zece ani de

1. „Fără acest fundal istoric, romanul despre Goya al lui Feuchtwanger n-ar putea fi pe deplin apreciat. Pe când lucra la el, Feuchtwanger și-a dat seama că acest roman, care ar fi trebuit să fie despre dragoste, va fi, simultan, unul despre obligațiile politice” (Hermand, 1991, p. 76).

întâiul. Abia în acest al doilea volum ar fi insistat scriitorul german asupra măsurii în care un artist trebuie să fie preocupat de politică și a întrebării dacă arta poate sau nu să-și asume un rol social. Forma ultimă a romanului i-o datorăm editorului, care nu agreează separarea tematică. Potrivit acestuia, acest lucru ar fi însemnat o pierdere a coerenței și a forței narative. Feuchtwanger se lasă cu greu convins¹. O face totuși și, în cele din urmă, rezultatul este un singur volum, consistent, publicat în 1951, în Statele Unite ale Americii, cu titlul *This is the Hour. A novel about Goya*.

Cartea este organizată, totuși, așa cum intenționase, pe mai multe paliere de lectură. Deși începe amăgitor cu prezentarea fundalului politico-social, pe parcurs se trece peste acest aspect în mod galopant, ca și cum orice tușă descriptivă în plus ar putea știrbi din acordurile care compun impunătoarea figură a lui Goya. Credem însă că rama ce se construiește în primele rânduri ale cărții are rolul de diagonală, de graniță compozițională, în pictarea tabloului epocii: existau tendințe contrare și o inevitabilă nevoie de schimbare, de ieșire din inerția bolnăvicioasă. Artistul spaniol se va distinge în totalitate de ideea de rătăcitor și trist cavaler, devenind ceea ce Feuchtwanger credea că un artist trebuie să fie: un om de acțiune. El va regăsi treptat, în urma unui proces de prefacere interioară, forța necesară de a prelua toate aceste coordonate pe care scriitorul german ce privește îndărăt spre veacul al XVIII-lea le descrie în rândurile de început ale romanului său și de a le prefaca în teme picturale:

1. „Trebuie să depășiți impresia că nu ar fi nimic mai mult decât povestea de dragoste dintre Goya și Alba. Marta a avut de asemenea această impresie la prima lectură a părții inițiale. Începând cu cea de-a doua parte și-a schimbat întreaga perspectivă, contextul cultural și politic este prezentat mai clar, astfel că de fapt ideea cărții este mai clară, adică Goya opune cu toate cele interne și externe ale sale omului de secol XVIII, un om egoist și centrat pe plăcere, omul luminat și educat, transformându-l într-un om de secol XIX, un om activ, conștient de comunitatea în care trăiește” (Wallace, 2009).

Spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, Evul Mediu încetase în aproape întreaga Europă de Apus. În Peninsula Iberică, înconjurată din trei părți de mare și la miazănoapte străjuită de munți, el mai dăinuia încă. [...] Victoria nu era cu puțință decât dacă regii și preoții reușeau să unească prin cea mai severă disciplină popoarele Spaniei. Și au reușit. [...] La sfârșitul secolului al XVIII-lea, tradiția iberică încremenise în chip tragic și ridicol. Încă cu două sute de ani mai înainte, cel mai mare poet al țării își alesese ca subiect această sumbră și caraghioasă încăpățânare. [...] Aceste apucături războinice erau împletite cu un ușor dispreț față de știință și rațiune. Și, de asemenea, cu o mândrie fără de margini, renumită atât în bine, cât și în rău în întreaga lume. [...] Biserica ajunsese trufașă, războinică, brutală, plină de cruzime. [...] Dar, dincolo de munții de la miazănoapte, și despărțită de Spania numai prin ei, era Franța, țara cea mai luminată, cea mai rațională din lume (Feuchtwanger, 1959, p. 20).

În cazul lui Goya, ca personaj în cartea autorului german, figura artistului însă va transpare cu greu de sub cea a omului. Așezate pe tipologia lui Ianus, cele două fețe (om-artist) scot la iveală caracterul egocentric, ambițios, pasional al unui spaniol din clasa de mijloc, pe care privitorii din afara scenei l-ar putea lesne confunda, și nu total neîntemeiat, cu un parvenit social, al unui calculat care-și găsește un oponent cel puțin la fel de orgolios în figura irezistibilă a Cayetanei. Jost Hermand (1991) crede însă că nu neapărat istoria erotică dintre Goya și această ducesă, deși ocupă cea mai mare parte din narațiunea inclusă a romanului, ar trebui să atragă atenția unui cititor instruit, ci poziția izolată în societatea spaniolă a artistului și drumul spre cunoaștere asupra căruia Feuchtwanger insistă atât de mult înaintea publicării romanului propriu-zis. Discuțiile de principiu nu lipsesc, însă ele sunt așezate rarefiat în țesătura biografiei artistice și temperamentale. Goya pendulează între figura omului din popor, precum reiese din pasajele ficționale care prezintă

vizita acestuia alături de Alba la unul dintre localurile populate de *manolas* (prilej pentru scriitorul german de a se adânci în descrierea culorii locale și de a îmbogăți aluziv aura de legendă a artistului), și ipostaza de curtean înzorzonat, stângaci, dar suficient de interesant pentru a atrage atenția Altețelor lor Regale. Inedită este latura de neguțător de amor pe care Lion Feuchtwanger o zugrăvește în roman atunci când artistul este prezentat în ipostaza de amant al Pepei Tudó și apoi de mijlocitor al Prințului Păcii la mâna aceleiași femei, cu scopul de a se asigura că parcurge fluid, neatins de Inchiziție, drumul său vocațional. Și poate chiar mai interesant decât toate este rolul de interlocutor al posomorâtului și asprului Agustín Esteve. Acesta din urmă funcționează ca o proiectare critică exterioară a artistului și prin el mijlocește aproape monologat o expunere a mecanismelor creative interne. El este cel care punctează fiecare reușită tehnică a lui Goya, precum cea prezentată în rândurile de început ale acestei lucrări, griurile diafane, dar tot el este cel care intuiește sensul profund social spre care trebuie să se îndrepte arta acestuia:

Tablourile tale, cu tot talentul tău, sunt un spanac, don Francisco Goya, până și fundurile mele de cal au mai mult sens și valoare politică decât mutrele lascive ale marilor tale doamne. Și atâta timp cât rămâi neutru în mod atât de laș, atâta timp cât nu ai nici o părere și nu manifesti nici una, întreaga ta pictură nu face nici două parale (Feuchtwanger, 1959, p. 90).

Probabil scriitorului german i-a fost ușor să se mascheze în acest personaj construit din umbră, cu adevărate veleități de nebun la curtea Artei, căruia i se permite sinceritatea brutală. Cu atât mai mult cu cât filosofia defensivă cuminte transpare chiar din cuvintele lui Goya: „Atunci când vrei să lupți pentru un scop, trebuie să rămâi în primul rând în viață” (*ibidem*, p. 489). Iar acest principiu s-a dovedit a fi vital în viața scriitorului.

Un exemplu de discuție principială despre menirea artei regăsim în același capitol în dialogul dintre eroul nostru și al lui Feuchtwanger și revoluționarul Jovellanos sau cu tânărul Quintana: „Puternicii zilei sunt ciudat de orbi în fața tablourilor dumneavoastră și nu observă cât de mult contribuie ele la lupta împotriva obscuranțiștilor și a exploatatorilor [...] Nu aveți voie să vă eschivați, Goya. Trebuie să arătați acestor vremi decăzute adevărata lor față și, respectiv, concluzia că: Arta n-are rațiune dacă nu influențează”. Răspunsul artistului este că singurul motiv pentru care nobilii îngăduie să fie pictați în forma sarcastică pe care el o alege pentru reprezentare este că aceștia sunt conduși de trufia celor care înțeleg puțină înrâurire pe care arta o poate avea asupra societății: Ei se cred atât de mari, încât nu se simt micșorați de nici un adevăr, fie că le este spus de un bufon al Curții sau pictat de un pictor al Curții (Feuchtwanger, 1959, pp. 498, 519). Remarcăm disjunctivul său care pune în construcția logică un semn de egalitate între acești raportori ai esențelor de dincolo de mască: bufonul ori artistul sunt totuna atâta vreme cât mimează o realitate la scară redusă, iar libertatea lor de exprimare este înțeleasă ca o acceptată (dar nu și profetică) formă de nebunie.

Modul în care îl înțelege Feuchtwanger, raportat la propria sa existență, ni se pare uimitor: scrierea, deși documentată, este ficțională și totuși ceea ce subliniază ici-colo, părând că o face doar într-o doară, este suma referințelor critice la care am avut acces. Răstălmăcit și interpretat de nenumărați autori, fie ei istorici ai artelor ori critici consacrați, Goya ni se pare a răsări în rândurile acestei cărți a scriitorului german în deplina sa claritate. Desigur, deplina claritate pe care noi, locuitorii lumii moderne o putem vedea reflectată privind în urmă la un veac chinuit. Prima imagine din *Capricii*, autoportretul pe care l-am supus și noi atenției la începutul unui alt capitol, este măsura unei experiențe de viață, a vâltorilor, a pierderilor fizice și sentimentale, a seriei de ogindiri în schimbare ale unui Goya tânăr,

îndrăzneț. În final, rămâne în urmă un bărbos disperat și stăpânit de demoni, un om care, parcurgând drumul spinos al cunoașterii, „învățase să se deprindă cu lumea fără s-o accepte”:

Își așternu numele:

„Francisco Goya y Lucientes, pictor”

Și comentă: „la uitați-vă

Cât e de grav!

Dar scoateți-i numai pălăria,

Deschideți-i craniul,

Și veți vedea și vă veți

Mira de ce e înăuntru!” (Feuchtwanger, 1959, p. 557).

O distanță impusă va caracteriza și opera lui Rainer Maria Rilke, cel despre care intenționăm să scriem în capitolul următor. Dar la el, distanțarea ține de contemplare, și nu de luptă, de înțelegere a unor resorturi interioare ale lucrurilor și mai puțin ale societății, de ritmurile suprafețelor sublimite în flăcări estetizate, și nu de ritmurile inegale ale unei maladii interioare care dă naștere flăcărilor negre.

CAPITOLUL 4

Rainer Maria Rilke și Auguste Rodin

4.1. Fascinația pentru sculptural în opera epică și lirică a lui Rilke

Poezia lui Rilke cunoaște o separare a planurilor interioare și exterioare. Ambele sunt orizonturi de transcendere, însă ele răspund distonant. Lumea interioară se reifică în timp ce, paradoxal, cea de afară cunoaște o expunere proiectată a unei sensibilități exagerate până la morbiditate. Doi sunt termenii acestei proiectări transcendente: gestul și privirea, și ambii termeni funcționează atât în plan vertical, cât și orizontal, susține Jennifer Anna Gosetti-Ferencei. Ea explică în același timp că transcendența care se voia realizată în plan ascensional și este abandonată păstrează în interiorul său nostalgii, forme orizontale care înregistrează vidul, nimicul și moartea¹. Verticalul ține mereu de o depășire a conștiinței umane, de o rupere a barierelor raționale impuse, dar în cazul lui Rilke elanul este frânt și deseori asistăm la un refuz angelic, la o corporalizare a Divinului și la o tăcere impusă. Ființarea se retrage în mâini, în brațe, în umeri și degete.

În acest sens, una dintre operele sale care merită menționată este volumul *Povestiri despre Bunul Dumnezeu* (2007a)

1. „Transcendența orizontală poartă în sine urme ale unui dor vertical abandonat, în forme care înregistrează vidul, nimicul și moartea” (Gosetti-Ferencei, 2010).

(*Geschichten vom lieben Gott*, 1900), o culegere de treisprezece istorisiri care se organizează în jurul unor personaje și întâmplări aparent fără nici o legătură, dar care împart narativ ecouri ale existenței divine. Prima dintre povestiri distribuie funcțional puterea Creatorului, investind cu personalitate proprie Măinile Sacre, gestul. Este artificiu găsit pentru a explica în termeni simplificați, ca pentru niște copii, o eroare fundamentală. De altfel, copiii sunt pretextul celor mai multe dintre povestirile volumului, plasând lectorul în fața unei ezitări de circumscriere a gradului de seriozitate atribuit demersului interpretativ. Totodată, rămâne deschisă întrebarea dacă nu cumva, îndărătul acestor întâmplări redată, nu stă de fapt o configurare a unui sistem estetic. Spunem estetic pentru că de-a lungul întregii serii există permanente aluzii la artă. În fine, pentru a nu anticipa inutil, să începem prin a demarca rama primei povestiri. Firul narativ se deschide prin prezentarea unei întâlniri întâmplătoare între naratorul-personaj și un personaj episodic, o vecină a acestuia. Subiectul discuției se centrează pe copii și veșnicele lor întrebări, specifice vârstei. Cele mai dificile îi par vecinei cele despre Bunul Dumnezeu. Naratorul își va oferi ajutorul pentru a elucida misterele fanteziei copilărești istorisindu-i vecinei despre Măinile Divine, pentru ca cel puțin una dintre întrebările celor mici să primească răspunsul.

Facerea lumii îl pasionează pe Creator în așa măsură, încât uită complet de cele săvârșite deja: ochii săi nu mai supraveghează bunul mers al lucrurilor și, prins în zămislire a unei noi creații, a omului, rămâne abstras, făcându-l pe îngerul său care-l laudă constant („O, tu care le vezi pe toate”) să spună un neadevăr. Pentru a-și răscumpăra greșeala, hotărăște să lase în seama mâinilor sale lucrul, iar ochii să-i ațintească spre Pământ. Deși aparent preocupat de altceva, un fel de neastâmpăr îl cuprinde pe Dumnezeu, care întreabă mereu, cu o nerăbdare copilărească, dacă este gata lucrul. În cele din urmă, cuprins de o presimțire

rea, își chemă mâinile. Ele apărură pline de lut, roșii și tremurând. „Unde e omul? se răsti El.” „Era așa nerăbdător omul. Voia numaidecât să trăiască. Ce puteam face noi amândouă? Noi n-avem nici o vină.” Cearta cu sine nu implică un proces de autoînvinovățire. Este doar o constatare a faptului că uneori creația nu mai joacă rolul oalei de lut de care dispune, după bunul-plac, creatorul, ci se afirmă independentă și curioasă, imposibil de stăpânit. Supărat că mâinile Sale au putut comite o astfel de eroare, își abandonează începând din ziua a șaptea proiectele, până când va afla cum arată omul care s-a vrut ființă vie.

Divinitatea este pusă în dificultate de creatura sa, deoarece aceasta se multiplică, devine multifacetată odată cu veșmintele și convențiile sociale adoptate. Lumea începe să arate în narațiunea lui Rilke ca un fel de mimesis răsturnat. Ne gândim la aceasta datorită imposibilității sugerate de text de a recupera matrița care a dat naștere copiilor. Singurii care ar putea să-i ofere ajutorul Bunului Dumnezeu în recuperarea făpturii prime ar fi artiștii și copiii, crede naratorul, plasând astfel pe același palier arta și inocența imaginativă.

Prima trimitere exactă la artă se face în cea de-a treia povestire a volumului, povestire în care naratorul exploatează posibilitatea ca tiparul uman să fie recuperat prin sculptură. Soluția se dovedește în cele din urmă ineficientă, deoarece societatea îi pretinde artistului să acopere, în numele moralei, unele părți ale statuii sale. Dumnezeu este împiedicat, în termenii narațiunii expuse până acum să aibă imaginea de ansamblu, completă. Atotputernicia sa este diminuată, întregul i se refuză, iar El devine un Dio Vicino (Nachbar Gott), accesibil prin simpla împreunare a mâinilor. La această convingere, a proximității vecine, a unei comuniuni de tip familiar cu Dumnezeul-Tătucă, antropomorfizat, trebuie să fi ajutat călătoria întreprinsă în Rusia împreună cu Lou Andreas-Salomé. Țara este văzută printr-un ochi colorat, în formă idealizată și idilică. Contactul ține de

recuperarea unui mit personal și de o adâncire în vraja unor stereotipuri romanțate. Poetul nu caută să treacă dincolo de aparențe și se plasează oarecum într-o exterioritate care-i va deveni specifică. Peisajul stepelor îi ordonează ritmul respirator în vibrații ale infinitului, iar Rusia rămâne pentru el un spațiu al abandonului religios, dar și al abandonului uman (întâlnirea cu Tolstoi este dezamăgitoare), al solitudinii în raport cu ceilalți. În raportul său cu Divinitatea, Rilke cunoaște, asemenea lui Kazantzakis, varietatea unui periplu spiritual: de la Dumnezeuul țăranilor ruși la Buddha, la Apollo, Orfeu ori îngerii pe care Patricia Pollock Brodsky îi numește *aproape islamici* (2001, p. 19). Oricare ar fi numele sub care descoperă ființa sau ființele superioare, aceasta/acestea nu reușesc niciodată să se distanțeze de temele și motivele sociale (revolta, trădarea, nedreptatea socială, abandonul). Și nici de oameni. Simplitatea este evocată în termenii unui creștinism ortodox în care se regăsește imaginea sărăciei ca factor contrastant în relație cu decadentismul european.

Pentru a nu trece mai rapid decât este cazul peste ideea de artă corelată cu gestică, e bine să reamintim faptul că orice produs artistic este, în fond, mijlocit de un instrumentar manual, fie că este vorba de o frământare a lutului pentru o viitoare sculptură, de o mișcare tremurată a degetelor care, ținând o pensulă, se străduie să acopere cu tușe fine spațiile albe ale pânzei sau de o modulare când grațioasă, când temperamentală a acelorași degete pe abisurile funcționale ale instrumentelor de suflat. Omul este reflectarea unui meșteșugar care, în cartea biblică a lui Isaia, dispune de vasele sale de lut (oamenii) după bunul-plac. Ele sunt frumoase, iar valoarea lor estetică le este conferită de actul participativ al Creatorului, care permite transferul valoric (Plotinus). Lumea creată, în ansamblul ei, este o manifestare a artei divine, *ars divina*, iar omul (artistul) este un subordonat dependent: dependent de un material de lucru și dependent de înțelepciunea divină de la care provin formele pure cu care el va lucra. Rilke poetul, crede Jean-Louis Chrétien,

metamorfozează lucrurile pieritoare cu care este populată lumea în care trăiește în realități interioare (2003, pp. 94-108).

Pentru a susține dialogul, Rilke omul este nevoit să învețe două lecții fundamentale: că trebuie să reia analiza lucrurilor pe care memoria le plasează în urmă și că realizarea echilibrului dintre subiectiv și obiectiv se face întâi narcisist (lucrul cu inima) și mai apoi conform filosofiei Sfântului Francisc de Assisi: iubirea lucrurilor mărunte din jur prin exersarea vizuală (privirea estetizată)¹.

Pentru a ilustra un astfel de dialog om-dumnezeire, apelăm la una dintre cele mai frumoase narațiuni din această serie a *Povestirilor*, numită „Unul care asculta pietrele”. Povestea începe în momentul în care, în Italia, Bunul Dumnezeu l-a surprins pe Michelangelo născând din pietre viață:

Se aplecă mai adânc, dete cu ochii de omul care zămislea, privi, peste umerii lui, la mâinile care ascultau piatra și se înspăimântă: să fie cumva și-n pietre suflete? De ce va fi ascultând omul acesta pietrele? Și iată că mâinile lui s-au trezit și răscoleau piatra, cum ai răscoli un mormânt din care o voce slabă, muribundă, pâlpâie: „Michelangelo”, strigă Dumnezeu cuprins de neliniște, „cine e în piatră?”. Michelangelo tresări; mâinile îi tremurau. Apoi răspunse înăbușit: „Tu, Doamne, cine altul? Dar eu nu pot să ajung până la tine”. Și atunci Dumnezeu simți că el era piatră și se simți parcă îngrijorat și stânjenit. Întregul cer era tot o piatră, iar el era închis în adâncul ei și nădăjduia că mâinile lui Michelangelo vor veni să-l elibereze și le auzea venind, dar încă erau departe (Rilke, 2007a, pp. 86-89).

1. „Doar prin această transformare de tip introspectiv ar putea omenirea spera să ajungă la reconcilierea tuturor aparentelor opoziții, între lamentație și rugăciune, între viață și moarte, reconciliere pe care, în cele din urmă, Rilke o dorea mai presus de orice lucru. Poetul nu poate spera, așa cum Junges Deutschland odinioară visase, să transforme direct lumea exterioară: de aceea, el se retrage în interior pentru a-și transforma lumea propriei inimi” (Prawer, 1952, p. 219).

Artistul răscolește piatra, mormântul unor amintiri de mult uitate, pentru a recupera legătura pură dintru început, tot așa cum proceda și Rilke, prin vocea lui Malte, în romanul *Însemnările lui Malte Laurids Brigge*:

Căci amintirile în sine nu sunt încă poezie. Abia când se transformă în noi în sânge, în privire și în gest, când nu mai poartă nume și nu se mai pot deosebi de noi înșine, abia atunci se poate întâmpla ca, într-o oră rarisimă, din toate astea să răsară și să se înalțe primul cuvânt al unui vers (Rilke, 2006, p. 22).

Dacă Malte vorbea despre o interiorizare a trăirii, ca un fel de filtrare a externului, Michelangelo întreprinde o călătorie de tip anamnestic, până la izvoarele reînnoite ale creației. Este redescoperirea unui principiu divin existent în lucrurile mărunte, dar și constatarea dramatică a unei interrelaționări de tip dinamic între Dumnezeu și om. Ecourile acestea, mai degrabă intuitive în acest stadiu, se vor împlini mai târziu, odată cu publicarea volumului din 1907, *Poeme noi*. Volumul este transcrierea literară a influenței lui Rodin (sculpturalul devine scriptural), dar aspectul asupra căruia dorim să insistăm este acela că, mult înainte de întâlnirea cu maestrul francez căruia i-a fost secretar, Rilke manifesta deja această fascinație pentru arta ciopliturii. Pentru gest și privire.

Între martie și mai 1898, poetul vizitează Florența și vede la modul propriu operele artiștilor italieni, suprapunând empiric această experiență peste cea teoretică, anterioară (cunoștea din cărți, cum singur mărturisește, reproduceri ale artei renascentiste). De fapt, întreaga sa creație poetică și narativă, oricât de vastă ar fi ea tematic, poate fi redusă la permanenta încercare de a da formă impresiilor din viața cotidiană.

În *Povestiri...* modul în care lucrează Michelangelo este plin de reverență și melancolie:

Și cu lovituri largi eliberă cele trei figuri din *Pietà*, dar nu ridică deplin vălurile de piatră de pe chipuri, parcă s-ar fi temut ca tristețea lor adâncă să nu rămână pe mâinile lui, amortindu-le. Astfel își căuta refugiul la o altă piatră. Dar totdeauna șovăia să dea unei frunți deplina ei claritate, unui umăr rotunjimea lui desăvârșită și, când sculpta o femeie, nu-i mai așternea ultimul zâmbet pe gură, ca frumusețea ei să nu fie trădată în întregime (Rilke, 2007a).

Asistăm la un fel de mistificare a perfecțiunii. *Pietà* devine motiv recurent în opera rilkeană și-l vom regăsi atât în volumul din 1907 (*Poezii noi*) dedicat lui Karl și Elisabeth von der Heydt: „Îți văd din nou picioarele, Isuse,/ ce delicate le-am știut pe când,/ copil fiind, ți le-am spălat sfioasă;/ o, cum stăteau în părul meu pe rând,/ ca o jivină albă-n spini retrasă” (*Pietà*) (Rilke, 2007b, p. 273), cât și în cel din 1913 (*Scene din viața Mariei*): „Acum mi se-implinește jalea și nespus/ mă umple. Sunt încremenită,/ cum e miezul pietrei./ Știu, tare-așa cum sunt, doar una:/ Tu mare te-ai făcut –/ ...și mare te-ai făcut/ ca o durere mult prea mare/ afară peste-a inimii putere/ să-mi stai./ Acum de-a curmezișu-n poală-mi zaci,/ acum eu n-aș putea/ să te mai nasc” (*Pietà*) (Rilke, 2007b, p. 450). Este de sesizat mutarea accentului de pe ansamblul sculptural luat ca întreg (cele trei figuri cu chipurile acoperite de văluri din volumul de povestiri cu care am început acest studiu) pe figura Mariei. În versurile din 1907, nu putem să înlăturăm impresia unei ambiguități imagistice pe care picioarele spălate ale pruncului odihnindu-se în părul femeii o creează, suprapunându-se palimpsestic peste scena clasică a desfrânatei întoarse la credință. Tot o Marie, Magdalenă de data aceasta, după unele surse. Mai apoi, poemul din 1913 aduce în prim-plan o Marie care devine depozitar al suferinței umane destinate să ducă înlăuntrul ei, de piatră, creația divină. Dacă bărbații poartă moartea în inimă, femeile o poartă în pânțece, va repeta Rilke în romanul menționat în rândurile

anterioare. Avem de-a face aici cu ipostaza Fecioarei care intuiește destinul pruncului pe care îl va naște și care, la împlinirea acestui destin, se regăsește în ipostaza tragică a mamei care trăiește să-și vadă copilul murind înainte de vreme. Este o formă încremenită, reificată, dar aceasta se datorează probabil faptului că, prin convertirea obiectuală, poetul își aproprie lumea exterioară, așa cum susține și S.S. Prawer: Rilke recunoaște o afinitate care există între sine și lucruri, fără să piardă ceva din perspectiva obiectivă prin care le analiza. Cu cât mai clar înțelegea această afinitate, cu atât mai clar îi era obiectul ca reprezentare poetică ulterioară. De altfel, ca modalitate de lucru deprinsă de la maestrul Rodin, contemplația se dovedește pentru procesul creativ al pictorului esențială¹. Impresionantă este, la nivel emoțional, durerea pe care, paradoxal, grupul statuar reușește să o comunice, implicând lectorul.

În *Cel care ascultă pietrele*, artistul florentin se deplasează, în urma unei comenzi, la cariera de piatră și în blocurile abia desprinse ghicește chipul lui Dumnezeu pe care, ambițios, îl vede desăvârșit într-o viitoare operă. Întors acasă însă, Michelangelo se simte el însuși material de lucru în niște mâini uriașe, inexplicabile. Pereții îl strâng, făcându-l să reintre oarecum în vechea și mărunta sa formă. La întrebarea „cine e în el?”, se vede nevoit să răspundă că Dumnezeu locuiește acolo. Michelangelo devine astfel, în povestea lui Rilke, simbolic, piatră, materie amorfă în care sculptează cu inspirație Marele Artist:

Era în zilele lui Michelangelo –/ citisem despre ele – cărți străine./ Era bărbatul ce-ntrecând măsura/ urieșeasca, pura/ nemărginire a uitat-o-n fire/ Era bărbatul ce mereu revine/ când o epocă, pe sfârșite, 'n-sine/ valoarea și-o cuprinde înc-o dată./

1. „Rilke, apoi, a recunoscut o afinitate între el și «lucruri» fără a-și pierde detașarea sau abilitatea de a vedea obiectul poeziei sale în mod fluctuant sau ca un întreg. Cu cât mai clar recunoștea această afinitate, cu atât mai precis vedea obiectul” (Prawer, 1952, p. 217).

Îi saltă unu-atunci povara toată/ și-o-aruncă-n hăul pieptului
fierbinte/ Chiar și plăceri trăiau cei dinainte;/ doar masa vieții
poate el s-o simți,/ și ca pe-un lucru vrea el totul să cuprindă, –/
doar Domnu-i mai presus în voia lui:/ el îl iubește-atunci cu
ură-naltă/ pentru că accesibil nu-i (*Era în zilele lui Michelangelo*)
(Rilke, 2007b, p. 85).

Versurile redau în epitetul „urieșeasca”, atașat puterii sale de
muncă, măsura, admirația pe care poetul o are pentru artistul
florentin, dar și conștientizarea că există în astfel de creatori
forța de a deveni repere fundamentale indiferent de epoca în
care sunt evaluați. Ultima parte a versurilor citate ne amintește
vag de tonul arghezian din *Psalmi*.

Mâinile rămân, cumva, în urma acestor prime istorisiri într-un
spațiu suspendat al vinei. Pornind de la pretextul citirii unei
scrisori pentru un oarecare ce îi solicită ajutorul, într-o altă po-
vestire intitulată *Străinul*, aflăm că, după multă vreme, mâna
cea dreaptă se întrupează printre muritori din poruncă divină:

Coboară pe pământ. Ia forma pe care o vezi la om și așază-te pe
un munte, goală, ca să te pot vedea bine. Cum ajungi acolo jos,
du-te la o fată și grăiește-i, dar pe șoptite: „Aș vrea să trăiesc”.
Se va face întâi un întuneric mic în jurul tău, apoi un întune-
ric mare, care se cheamă copilărie, și după aceea vei fi bărbat
și te vei sui pe munte cum ți-am poruncit. Totul se va petrece
într-o clipă. Du-te cu bine (Rilke, 2007a, p. 41).

La plecare, mâna dreaptă se adresează stângii cu apelativul
Duhule Sfânt și, iată, explicația naivă, dar frumoasă a Sfintei
Treimi constituită din Dumnezeu și Mâinile Sale. Ce se întâmplă
în final cu mâna cea dreaptă pe Pământ? E osândită de oameni
și urcă muntele în haină roșie de judecată și cunună de spini.
Se va întoarce la Creator palidă și bolnavă.

O notă din gama înfrângerii se va regăsi și în *O poveste despre
moarte cu un post-scriptum străin*, unde naratorul îi povestește

unui gropar cum odinioară oamenii se rugau ținând brațele întinse, iar pe urmă, când percepția oamenilor s-a schimbat, ei au început să se roage cu mâinile împreunate și cu turnuri de biserici și catedrale ridicate amenințător spre cer. Dumnezeu s-a refugiat dincolo de ceruri, în întuneric, unde a găsit, mergând rotund, rădăcinile plantelor deschise ca niște brațe ale vechiului tip de rugăciune. Rilke propune aici o inversare a polilor, un spațiu reflectat care nouă, personal, ne amintește de mult mai târziile *Orașe invizibile* ale lui Italo Calvino.

Spuneam inițial că doar copiii și artiștii pot să perceapă, în viziunea poetului german, divinitatea în esența ei neprelucrată de religiile lumii. Cum a ajuns degetarul să fie Dumnezeu este o poveste pe care naratorul o spune norilor cu care își găsește oarecum o afinitate în spațiul comun al efemerului și al călătoriei. Într-o cameră locuită de niște copii se discută viu, cu argumente aspre, despre lipsa poveștilor, relativitatea lucrurilor și se ajunge la concluzia că unicul aspect pozitiv din lumea adulților este Bunul Dumnezeu. Dar adulții L-au pierdut pesemne, pe undeva, distrați, ocupați și grăbiți cum sunt, cred copiii și aceasta îi determină să-l poarte toți șapte, pe rând, câte o zi cu ei, ca să știe mereu unde se află. Au dificultăți, desigur, de a găsi mijlocul cel mai potrivit pentru a întreprinde o astfel de acțiune. Un obiect însă, cred ei, l-ar personifica cel mai bine pe Dumnezeu, așa că își golesc de îndată buzunarele și din mulțimea de lucruri răsfrânte le atrage atenția un degetar pe care Hans, fiindcă el trebuie să-l poarte primul, îl și pune pe deget. Zilele trec și sâmbătă, o altă fetiță, căreia îi venise rândul să-l poarte, îl pierde și, deznădăjduită, începe să-l caute prin iarba cea mare. Trecătorii se oferă să o ajute, dar se plictisesc repede. În fine, spre seară, un trecător întârziat vrea și el să știe ce anume nu găsește copila și aceasta, uitând de precauțiile necesare în dialogul cu adulții recunoaște onest că pierduse nu un degetar, ci chiar pe Bunul Dumnezeu. La auzul acestor cuvinte, omul îi oferă un degetar frumos, pe care-l găsisese mai devreme în ziua aceea.

Lectorului îi rămâne să deslușească uimitoarea coincidență ori intuiția, abia formată, a faptului că una dintre mâinile lui Dumnezeu se află, probabil, din nou în peregrinare pe pământ. Povestirile sunt eterice. Oricărui teolog i-ar părea derivări periculoase și poate chiar ireverențioase, dar un fel de duioșie internă și un marcaj teocentric, pe alocuri aproape animist, le salvează. Rămân exemple ale încercării de înțelegere a mecanismelor lumii formulate pe înțelesul unor suflete care păstrează ceva din mirarea copilărească.

Pomeneam la începutul acestor pagini de fințarea care se retrage în mâini, în umeri, în brațe și în degete. De fapt, ele sunt premise gestuale ale devenirii. Din punct de vedere lexical, toate aceste elemente reiterează în forme lingvistice diverse, dar egale semantic, ideea de creație, de dumnezeire. Mărturie stau pentru aceasta nenumărate versuri din creația rilkeană, dar noi vom exemplifica doar cu cele care aduc Logosul în ipostaza reordonării cronologice: „de parcă Domnu-și trece iară/mâini largi prin cartea milenară/ a Începutului preastânt” (*Îngerii, Cartea imaginilor*) (Rilke, 2007b, p. 176) sau cu cele în care tradiționalul lut al modelării umane este înlocuit cu marmura creatorului de frumos. Marele Artist dispune după bunul-plac de operele sale, salvându-le, atunci când crede de cuviință, din efemer. Perechea primă a paradisului se reiterează în forme pietrificate într-o nouă încercare de a cuceri veșnicia: „E unul ce îi ia pe toți în mână/ să-i curgă ca nisipul. Și alege/ pe cele mai frumoase din regine/ și le preface-n marmură sculptată,/ stând calm în cântul mantiei senine;/ și pune lângă fiecare-un rege,/ tot din aceeași piatră ca plămadă” (*Strofe, Cartea imaginilor*) (Rilke, 2007b, p. 198). Regele și regina în formă sculptată ne trimite cu gândul la săruturile săpate de dalta lui Rodin pe care, în perioada pariziană, poetul va avea prilejul să le admire personal. Dacă simbolic mâna trimite spre un actant, atunci, în sens invers, dinspre rezultatul creației, dinspre om, mâna materializează contactul cu Dumnezeu prin intermediul rugăciunii:

„În fond doar rugile ni-s date,/ avem mâini binecuvântate,/ creând doar cele implorate;/ de unul a cosit sau a pictat,/ din lupta de unelte-ndat'/ s-a așternut doar pietate” (*Cartea despre viața monahală, Ceaslovul*) (Rilke, 2007b, p. 93). Sesizăm însă un fel de nemulțumire abia mascată în sintagma „în fond”, precum și în limitarea „doar cele implorate”, care fac ca dialogul să fie unul dirijat de repere prestabilite. Arta, pictura din versurile anterioare se însoțește cu munca fizică, dar productivă, pentru că ambele presupun o trăire superioară.

Și pentru că aminteam de artă și muncă, trebuie să notăm unul dintre reperele importante din viața lui Rainer Maria Rilke. Între 1901 și 1902, la întoarcerea din Rusia, îl întâlnim în colonia de artiști de la Worpswede, în Saxonia Inferioară. Aici le cunoaște pe Paula Modersohn-Becker și Clara Westhoff, o pictoriță și o sculptoriță cu care va lega o strânsă prietenie. Clara îi va deveni soție și, deși relația lor nu va fi una care să poată fi clasificată drept mariaj de succes, își vor fi alături toată viața. Pe de altă parte, Paula îi va releva sensul creației materne și al sacrificiului, devenindu-i în mod nefericit muză pentru unul dintre poemele sale din 1906 scrise pentru a-i comemora amintirea. Părăsește relativ repede colonia în care contactul său cu natura fusese nemijlocit și în care umanitatea păruse a-și pierde din semnificație, pentru a ajunge la Paris, lângă un sculptor celebru față de care simțea cea mai profundă admirație: Auguste Rodin. Deși Vincenzo Errante crede că Worpswede este punctul de cotitură în viața poetului fiindcă acum descoperă că lucrurile au o viață a lor¹, noi credem că impactul cel mai mare asupra personalității și operei sale l-a avut totuși sculptorul francez. Cum am arătat, interesul său pentru sculptură și pentru artă în general exista deja, însă Rodin a avut o funcție catalizatoare în manifestarea completă a acestui interes. De la

1. „Cel mai autentic Rilke – Salvatorul, adică Salvator al lucrurilor din blestemul mut al materiei – s-a născut aici” (Errante, 1937, p. 7).

el învață să privească lucrurile mai atent și apoi să le transpună în cuvinte care-i redau peisajul interiorizat. Solitudinea pe care o dobândește și pe care învață să o celebreze acum îi va rămâne definitorie și constantă ca un crez până la finalul vieții. Putem vorbi despre singurătate pe două paliere: întâi, singurătatea este benefică procesului creativ. Poetul insistă asupra acestui aspect în *Scrisori către un tânăr poet* (1902-1908), adresate lui Franz Xaver Kappus, timișorean la origine: „De aceea, dragă domnule, iubiți-vă singurătatea și purtați durerea pe care v-o cauzează cu jale frumos tânguitoare” (Rilke, 1977, p. 36). În al doilea rând, deși creativitatea este condiționată de singurătate, de răgazul contemplării și al muncii nestingherite, totodată ea duce la o și mai mare solitudine: „Să te cufunzi în tine și să nu întâlnești pe nimeni ore în șir – asta trebuie să fii în stare să poți face” (Rilke, 1977, p. 42), devenind un cerc vicios. Motivul însingurării voite va fi piatra de temelie a monografiei despre Rodin, din 1903, dar și suprapunere la nivelul unei afinități elective peste propria personalitate: Rodin a fost singur chiar înainte de a fi celebru. Gloria l-a făcut și mai singur. Căci gloria nu-i, în cele din urmă, decât suma tuturor neînțelegerilor ce se adună în jurul unui nume nou (Rilke, 1986b, p. 104).

Sosirea la Paris cu scopul de a îndeplini funcția de secretar al lui Rodin înseamnă construirea unui fundal distonant peste care se vor așterne proiecțiile interioare din *Cartea imaginilor* (1902-1906), *Poeme Noi* (1907) și *Însemnările lui Malte Laurids Brigge* (1910). Spunem fundal distonant deoarece Parisul pare a se opune prin vitalitatea și agresivitatea sa cadențatului, melancolicului Rilke. Orașul este populat de spitale, bolile își împrăștie duhurile în aer, iar sentimentul de sărăcie e invaziv. Nu va uita nici unul dintre aceste lucruri când, mai târziu își va transfera perspectiva personală în reacțiile și gândurile pe care le are personajul romanului său, Brigge, poetul-aspirant. Imaginea unui spital ale cărui detalii sunt murdare, grețose și pline de imagini suferinde se construiește ca un puzzle al sordidului

și al deprimării. Salonul de așteptare al medicului îi amintește de frica și boala din copilărie, iar trecerile narrative, marcate afectiv, sunt abrupte. Sunt consemnate crochiuri umane, studii portretistice și figuri care fac parte dintr-un mundan al ochiului obișnuit să scruteze realitatea și să o transforme în instantanee poetice. Omul cu mâinile întinse și palmele pline de firimituri din care ciugulesc păsările¹ alături de femeia care-și ține capul în mâini, pierdută în propriile gânduri sunt doar două exemple de întâlniri pariziene care-și vor pune amprenta asupra imaginarului rilkean. Mâinile sunt mereu cele care comunică emoția umană în variate gesturi, fie că sunt întinse ca ale cerșetoarei, așteptând compasiunea umană: „Și prin mâna care-n așteptare/ de sub guler te-ar dori sfios:/ ca și cum ar vrea să-ți înfășoare/ mâna-ntr-o hârtie de pe jos” (*Una dintre bătrâne*, Paris) (Rilke, 2007b, p. 360) sau vibrante și precaute ca ale orbului: „un obstacol, o tăcere grea –, parc-ar sta pe cine să aleagă/ și-și ridică, fără s-o retragă, mâna, ca și cum s-ar cununa (*Orbul*, Paris) (Rilke, 2007b, p. 361). Laitmotivul este preluat dintr-o zonă a subconștientului infantil al protagonistului. Eroul uneia dintre cărțile copilăriei pe care le rememorează frecvent este un țar al cărui cadavru e aruncat într-un fel de groapă comună. Îi reține atenția prin două aspecte: masca mortuară și mâinile incredibil de calde, cu degetele răsfirate în aer, deși este găsit înghețat ca o statuie.

Revenim asupra precizării că cele două coordonate esențiale din opera rilkeană sunt privirea și gestul. Am încercat să evidențiem, spre folosul argumentării, gestul prin simbolistica mâinilor și vom continua s-o facem și în rândurile următoare, dar privirea, mai puțin apropiată de statuar, ar putea constitui, probabil, obiectul unui studiu viitor. În pofida acestei necesități de restrângere tematică și economică, putem trasa câteva direcții preliminare de analiză. O trecere insesizabilă dinspre gest spre

1. „Stă acolo ca o lumânare care se topește și strălucește cu tot ce a mai rămas din fitil și e cald și nu pâlpâie niciodată” (Rilke, 2008, p. 163).

privire, spre mască este cea prezentată într-unul dintre cele mai frumoase fragmente, după părerea noastră, ale romanului *Însemnările lui Malte Laurids Brigge*: „Dar femeia, femeia: era cu totul adâncită în sine, cu fața ascunsă în mâini [...] s-a speriat și a ieșit din sine, prea repede, prea violent, încât obrazul i-a rămas în mâini. Am putut vedea cum zace în palme forma lui concavă” (Rilke, 2006, pp. 8-9). Descrierea metamorfozează privirea pierdută în mulaj, o reifică. Mulajul este, din punct de vedere tehnic, una dintre variantele intermediare de obținere a măștii. Iar masca la Rilke este și ea un leitmotiv ce apare pe tot parcursul romanului-jurnal. Funcționează în paralel cu revelația morții pe care ființele umane o poartă într-însele, revelație declanșată de dispariția stranie și prețioasă a șambelanului Christov Detlev Brigge, bunicul lui Malte. Apare în roman ca semn al mortificării reacțiilor, ca recuzită scenică în jocul copilului cu costumele (adevărat festin tactil), în figura unei fete lipsite de orice expresie din sala de așteptare a unui medic, într-un mulaj de ghips făcut după chipul unei tinere înecate, într-un bust al lui Beethoven, în rolurile unei actrițe, lucru care-l convinge că măștile trebuie să existe ca variante de viață¹, potrivite personalității lui Rilke ca om ce se transformă constant: „Chip, chip al meu:/ al cui ești tu? Pentru care/ lucru ești tu chip? (*Poezii risipite, Improvizații din iarna la Capri*)” (Rilke, 2007b, p. 427) într-o serie interogativă punctată de repetiția triplă a cuvântului „chip”, repetiție ce amplifică vizual efortul unei căutări identitare ce pendulează între obiect și subiect, între ființare zgomotoasă și tăcere materială. Nevoia de fixare într-o matcă a firii îl determină pe acest poet să caute repere fixe, modele umane. Oamenii dragi însă îl părăsesc rând pe rând și el se regăsește prins într-o încercare sisifică de a găsi maestrul spiritual perfect care să-i împărtășească învățături menite să-i schimbe percepția asupra

1. „Nu văzusem măști până atunci, dar mi-am dat seama imediat că măștile ar trebui să existe” (Rilke, 2008, p. 188).

lumii, dar și asupra morții pe care o poartă conștient în sine: „Căci tristețea nelămurită și fără de margini a tinereții mele venea din părerea că toți oamenii mari au murit de mult și în lumea aceasta bizară nu mai există nici mamă, nici maestru, nici erou” (Rilke, 1986b, p. 16). În căutarea unui astfel de maestru, Rainer Maria Rilke îl vizitase întâi, în Rusia, pe Lev Tolstoi.

Dar diferența între vizita pe care i-o făcuse lui Tolstoi, închistată și necordială, și pavilionul de sticlă, plin de statui, în care domină figura patriarhală a lui Rodin face ca întreaga lume pariziană să se topească pe nesimțite și să facă loc unei fascinații care se va metamorfoza într-o parte integrantă a personalității lui Rilke, după cum va constata și Lou, în transcrierea lui Ralph Freedman:

Rodin a fost mai mult decât artistul model care a transformat sensibilitățile și dorurile ființelor umane în forme. El a fost, de asemenea, mai mult decât patriarhalul tată cum a refuzat Tolstoi să fie, și mai mult decât spiritul maternal cu care ea l-a înconjurat odinioară ca să-l protejeze. El a devenit o parte integrantă din Rilke însuși (Freedman, 1996, p. 202).

Desigur, lui Ralph Freedman i s-a reproșat un oarecare realism psihologic exagerat în prezentarea lui Rilke ca tip al însinguratului, ambițiosului și chiar cinicului copil aflat mereu în căutarea perfecțiunii (Dirda, 1996), dar nu poate să-i fie contestat meritul observației că, în mulțimea de oameni cu care se înconjură, în șuvoiul de cuvinte caracteristic menirii sale scriitoricești, în fond, Rilke își caută mereu doar propria sa identitate.

Într-o scrisoare adresată Clarei, sesizează autorul mai sus citat, maniera în care și descrie maestrul trădează reificarea. Impactul primelor vizite se plasează dincolo de emoția umană și devine prelucrare artistică. Rodin-omul este suprimat în favoarea Creatorului care se confundă cu materialul său de lucru:

În redarea feței lui Rodin în maniera lui Rodin – această frunte, acest nas, ca și cioplit în piatră – a transformat portretul într-un subiect, scris nu familiar cum ar scrie un soț, ci ca un artist-biograf care-și schițează subiectul aflat la îndemână. El începuse deja studiul verbal, cu un acut simț al observației, asupra artei sculpturii (Freedman, 1996, p. 168).

Instrumentele devin substituiți ale operei, purtând în ele, gata de germinare, esența umanității, declară Rilke în scrierea sa despre maestrul francez:

[...] fără să vrei, privești spre cele două mâini din care această lume s-a născut. Ne amintim de cât de mici sunt mâinile oamenilor, cât de repede oboresc ele și cât de puțin timp li s-a hărăzit ca să se miște. Și am vrea să vedem mâinile care au trăit cât o sută de mâini, cât un popor de mâini, care s-au ridicat înainte de răsăritul soarelui și au pornit pe drumul lung al acestei opere (Rilke, 1986a, p. 104).

Ele, mâinile, sunt singurele care răspund chemării pietrelor ce se cer eliberate de povara unei maternități vinovate:

Erau pietre care dormeau și-n jurul lor plutea presimțirea că la cine știe ce judecată de apoi se vor trezi, pietre în care nu era nimic muritor și altele care purtau în ele o mișcare, un gest, rămas până azi atât de proaspăt, încât rostul lui parcă n-ar fi altul decât de a se fi păstrat așa și de a se oferi într-o zi unui copil în trecere pe acolo (Rilke, 1986a, p. 106).

Cine și-ar fi închipuit o judecată a pietrelor? Dar, iată, Rilke vede în lucruri universuri, existențe investite cu scop. Există în opera lui Rodin, crede Rilke, un întreg univers al mâinilor: „fie că sunt de sine stătătoare, care trăiesc freamătul ontologic precum cele din Catedrala” (<http://www.cantorfoundation.org/Rodin/Gallery/rvg61.html>), fie că sunt revoltate și mânioase ori ostenite,

dar, oricum ar fi, „mâinile sunt un organism complicat, o deltă, în care foarte multă viață, venind de departe, își amestecă undele și se varsă în marele fluviu al faptei” (Rilke, 1986a, p. 121). Gestul trebuie eliberat, lăsat să se comunice.

Poate tocmai de aceea în cazul lui Rodin ordinea sculpturilor sale este văzută nu ca o serie de inspirație fulgurantă, ci ca o înscriere sistemică în ceea ce George Popa vede o epopee a gesturilor umane (cf. Popa, 1977). Nu întâmplător, prima sa creație este *Vârsta de bronz*, deoarece ea transmite prin detaliile mâinilor, ale degetelor pe jumătate încordate, gestul prim, al trezirii după un somn milenar, dar și al unei promisiuni de acțiune în formă incipientă. *Vârsta de bronz*, numită inițial *Omul care se trezește* sau *Omul primelor epoci*, este statuia la care autorul său, după un travaliu productiv de aproape un an și jumătate, primește prima respingere critică, prima opoziție conceptuală a cunoscătorilor de artă de la Cercle Artistique, sub pretextul că este mult prea fidelă naturii. Însă această adaptare la viața care respiră din suprafețele fluctuante, din jocurile colțurilor aspre ce adăpostesc umbre cu muchiile fine ce risipesc lumina este ceea ce va stârni admirația viitoare pentru artist.

Din gestul prim al omului care se trezește se naște mai apoi *Sfântul Ioan Botezătorul*, cel „cu brațele grăitoare și involburate, cu pasul larg al unuia care simte că alții îi vin în urmă” (Rilke, 1986, p. 119), căruia îi urmează *Burghezii din Calais*, *Umbra*, *Omul care merge* sau *Balzac* în desprindere abia simțită, dar voluntară, din planul orizontal al unui sol ce-i ține captivi.

Despre un profet, poate chiar acesta, scrie Rilke în *Partea a doua a poeziilor noi*, volum publicat în 1908 cu dedicația „A mon grand Ami, Auguste Rodin”:

Larg deschiși în viziuni profunde,
luminoși de flăcări ce-ntrețin
judecăți ce crud nu-l pot pătrunde, –
îi sunt ochii sub sprâncene crunte.

Și-n lăuntru-l său cuvinte-afunde
se și-nalță iar și vin,
Ale sale nu (căci ale sale
blânde și-ocrotind s-ar pierde-n van),
altele, mai dure: roci, metale,
mistuindu-le ca un vulcan,
Ca din gura lui,
un crater parcă,
să le-azvârle, blestemând mereu (Rilke, 2007b, p. 339).

Profetul este în aceste versuri un mesager al unui Cuvânt Divin de care se lasă posedat în mod violent. Rocile și metalele sunt forma ultimă a virulenței, a protestului și, însoțite de gesturi voluntare precum cele ale piciorului care se ridică și ale mâinii care frânge aerul, asigură versurilor un elan dinamic de tip descriptiv. El este verbalizarea intenției de elevare, de părăsiere a unei forme perimate de existență spirituală.

În aceeași tonalitate, regăsirea motivelor sculpturale în poemele lui Rilke în perioada pre- și post-Rodin ne vorbește despre o fascinație pentru o formă materială purificată:

De-a oamenilor vorbă mi-e teamă cumplit.
Atât de clar totul ei spun, și tresalt:
Aceasta-i o casă, un câine celălalt,
și-aici e-nceput și acolo-i sfârșit [...] Mi-atât de drag s-aud lucrurile cântând.
Le-atingeți voi: sunt mute și reci.
Voi mi le ucideți pe toate pe veci (Rilke, 2007b, p. 50).

Cuvintele instituie realitatea, în forma unui logos primar, dar o pot și desacraliza. Oamenii pe care-i reclamă versurile de mai sus greșesc eliminând echivocul. Inevitabil, reducăția nu face altceva decât să reconfirme legătura dintre semnificat și semnificant, în termeni denominatori, însă limitează nuanțele: începutul și sfârșitul devin marcaje vizibile, opace. Opțiunea lui

Rilke se îndreaptă spre inefabil și potențialitate. Cântul presupune acorduri și armonii, adică legături, relații, și nu existențe singulare. Gestul, *le atingeți*, nu mai are valențe creatoare, ci distructive: *sunt mute și reci*. Lucrurile nu mai vibrează, se neantizează, iar rezultatul este comunicat într-un mod dramatic, cu atât mai mult cu cât el se suprapune unei realități interioare *mi le ucideți*.

Ca lectori români, nu putem să nu sesizăm, cel puțin la un prim nivel, analogia cu cele două tipuri de cunoaștere postulate de filosofia blagiană atât în *Trilogia cunoașterii* (1943), cât și constant pe parcursul operei sale poetice: cunoașterea luciferică, adâncitoare de mister și cea paradiziacă, analitică și pragmatică, gata oricând să îndepărteze vagul, nedeslușitul. Dihotomia acestei tulpini opune deci revelarea unitară și spontană unei cunoașteri riguros etapizate, secvențiale. Într-un exemplu de tip paralelă, versurile din rândurile de mai jos ale lui Lucian Blaga prezintă aceeași diferențiere între cunoașterea pragmatico-empirică și cea intuitivă (1995, p. 114): „Fără de număr sunteți, fii ai faptei,/ pretutindeni pe drumuri, sub cer și prin case./ Numai eu stau aici fără folos, nemernic, bun doar de-necat în ape./ [...] / Cresc între voi, ci umbrit de mâinile mele/ misticul rod se rotunjește în altă parte” („Fiu al faptei nu sunt”, 1924, vol. *În Marea Trecere*).

Analogia dintre viziunea rilkeană și cea blagiană este justificată din punctul de vedere al istoriei literare, dar și intrinsec, prin convergența tematică. Poetul român ia contact cu expresionismul în timpul studiilor sale la Viena. Chiar dacă lirismul românesc nu este identic cu cel german în ceea ce privește abordarea expresionistă, totuși, în manifestarea sa sincronică, acesta poate fi privit în aspectele sale esențiale ca un loc comun al emoției exacerbate. *Gândirea* (1921-1944) răspândește expresionismul în Transilvania, iar în Muntenia Ion Vinea și al său *Contimporan* (1922-1932) au un rol similar. Iată că vizibila influență rilkeană în opera lui Lucian Blaga se construiește pe un

teren fertil, al migrării ideilor esențiale ale noului curent artistic. Tematic, dacă este să ne gândim la una dintre marile sale preocupări lirice, sesizăm că moartea este privită, ca și în cazul poetului german, cu detașare. *Marea Trecere* este, după cum îi spune și numele, o etapă intermediară de armonizare cu universul, și nu o linie separatoare dincolo de care să nu mai existe nimic.

Asupra morții cei doi au o viziune oarecum unitară, dar formele în care lucrurile se îndreaptă inevitabil spre ea cuprind în ele însele cântece și viață, după cum va observa Rilke ținându-i tovărășie, ca secretar, lui Rodin. Rezultatul acestei colaborări îndeaproape este că maniera de a scrie a lui Rilke se transformă ireversibil sub influența sculptorului, care îi imprimă, înainte de toate, un ritm continuu al muncii, o existență de tip auster, așa cum scriitorul va recunoaște mai târziu: „Muncind, trupul omului i s-a înfățișat întocmai ca, odinioară, trupul care iubește. A fost o nouă revelație a vieții” (Rilke, 1986a, p. 147). În timp ce Rodin era adâncit în încercarea de a da o formă palpabilă viziunii sale despre Balzac, Rilke era adâncit în preocuparea sa de a-l circumscrie monografic pe sculptorul francez. Munca asiduă, după un program ordonat și rigid, nu se poate să-i fi convenit germanului de la început. În fond, cel despre care scria trăia sub imperativul muncii neostoite, iar Rilke nu avea decât să i se plieze pe stilul de viață pentru ca monografia să fie adecvată subiectului. Deși etica muncii poetului pare îmbibată de spiritul sculptorului francez, scrierea sa despre acesta a devenit pentru noi un document viu, o radiografie a propriei sale personalități.

Întâmplări mărunte, familiale la care îi este dat să participe în casa maestrului, în timpul muncii sale de observație, devin pentru el adevărate probleme filosofice pe care încearcă să le deslușească. Un exemplu relevant în această direcție pe care îl dă Freedman este banala oferire de daruri organice (o floare, un melc) cu care copila lui Rodin vine în întâmpinarea tatălui. Acesta respinge floarea, dar acceptă melcul, prilej pentru Rilke

de a desfășura o întreagă pledoarie artistică: maestrul trebuie să fi făcut acest gest pentru că spațiile care pot fi umplute de semnificație, mai degrabă decât cele rotunde, perfecte trebuie să fie pe placul său. Suprapune astfel o ipoteză peste propria sa viziune, dacă ne reamintim de versurile citate ale *Pietei* în care opera nu este niciodată pe deplin conturată în cazul lui Michelangelo, tocmai pentru a nu dezveli întreaga frumusețe. Detaliile sculpturale poartă viață în ele și un tors, o mână vibrează pline de conținut tot așa cum un fragment literar ar face-o:

Precum forma complicată a cochiliei unui melc absoarbe în ea viață, tot așa Rilke găsește o analogie în procesul muncii între relațiile dintre limbaj și sculptură ca întreg [...] Rilke simțea că un sculptor ajungea să vadă forma plastică ca o versiune a limbajului cu forme și contururi ce funcționau ca figuri interne, absorbind viața mai degrabă decât reprezentând-o (Freedman, 1996, p. 169)

Forma care absoarbe viața ar putea explica de ce, în cazul poemelor care descriu opere de artă sau obiecte pietrificate, avem de-a face cu ceea ce Paul de Man numește o inversare oculară (1989). Raportul se stabilește pornind dinspre obiectul pietrificat spre lector legitimând gestul implacabil asupra căruia am insistat de la început:

În marmură visele noastre-s sculptate,
statui ce cu templele noastre se-mbină;
le dăm din cununile noastre de lumină,
din doruri căldură le trecem la toate.
Cuvintele noastre sunt busturi de aur
pe care le ducem prin zilele noastre, -/
și zeii vii urcă pe țărmuri albastre
în lină răcoare, cu fruntea pe lauri
Deplin odihniți sau în plină vigoare,

noi suntem mereu istoviți, fără leac,
dar date ni-s umbrele strălucitoare
care eternele gesturi le fac („Cartea despre viața monahală”,
Ceaslovul, 1905) (Rilke, 2007b, p. 49).

Este lesne sesizabilă trimiterea la Mitul Peșterii din *Republica* lui Platon prin imaginea proiectată a umbrelor care țin de imaginile corpurilor fizice, de aparențele determinate de percepții și imaginație care generează opinii, dar și prin lumina cunoașterii care le face să fie strălucitoare, chiar dacă ele aparțin unor istoviți pe care nemuritorii zei îi privesc cu detașare. Rilke va migra, de altfel, pe tot parcursul operei sale între diversele tipuri de entitate superioară pentru a salva o distanțare care lui i se părea din ce în ce mai clar, irevocabilă.

Și dacă am amintit busturile de aur, nu putem să nu facem referire la poate cea mai renumită dintre poeziile acestui autor în ceea ce privește inspirația sculpturală, chiar dacă nerevendicată pe aceeași linie a influenței lui Rodin. Este vorba despre *Torsul arhaic al lui Apollo*. Descrierea vizează spațiile albe, detaliile incomplete (precum brațele și chipul) ce comunică în absență. Tot parcursul vizual se organizează ca o percepție estetică, ghidată, a întâlnirii cu arta. Ochii sunt similari fructelor (merelor) prin ideea de coacere și unele variante de traducere păstrează mult mai fidel forma originală de *Augenäpfel* în detrimentul ideii de sfericitate. Dar dincolo de aceste detalii stilistice, ceea ce rămâne, inalterabil, este impresia de vedere atotcunoscătoare care emană din torsul de marmură. Este întâlnirea cu Zeul aparent trunchiat, tot așa cum incomplet se prezenta în *Povestiri* și Bunul Dumnezeu.

Nu i-am știut sublimul cap în care
s-au copt rotunzii ochi. Dar încă-ncins
e torsul, ca un candelabru-aprins,
și-n el, re-ntoarsă doar, strălucitoare

Privirea-i stăruie mereu. Altfel
nu te-ar orbi nici pieptul, și-n ușoara
curbură-a coapsei n-ar miji nici clara
zâmbire către centrul ce doar el
Purta sămânța. Altfel piatra ruptă,
sub frânții umeri, în cădere-abruptă,
ca blana fiarei n-ar miji și nici
n-ar iradia din fiecare față
ca dintr-o stea: căci nu e loc aici
să nu te vadă. Ia-ți o altă viață! (Rilke, 2007b, p. 331)

Un prim detaliu pe care nu-l putem ignora este recurența termenilor care țin de câmpul semantic al luminii și al focului: „-ncins”, „candelabru”, „aprins”, „strălucitoare”, „ar orbi”, „ar iradia”, „stea”, reiterare justificabilă simbolic prin faptul că atât în mitologia greacă, cât și în cea romană Apollo era întruchiparea Soarelui, dar și protectorul artelor frumoase. Sculptura zeului pare să se nască asemenea Venerei, nu din spuma mării, ci din lumină. Verbul care se repetă și ne confirmă această ipoteză de lucru este „a miji”, utilizat în două contexte descriptive diferite. Prima dată ține de aluzia către partea sexuală, creatoare, a zeului de piatră. „A miji” poate să fie sinonimic în acest context cu „a naște”, „a ivi”. El confirmă o tendință constantă a lui Rilke de a nu omite în reprezentarea lui Hristos (sau a oricărei alte întrupări superioare) ambivalența spirit-materie, formă umană-formă divină. Această concepție este plasată într-o tradiție aproape renescentistă de comprehensiune a dublei naturi a dumnezeirii. Manifestarea materială a creației devine condiție esențială a exprimării spirituale, prin umanizare. Curbura rafinată a coapsei lui Apollo conduce privirea către un centru care poartă viața, în toată plenitudinea sa fizică. Imperfecțiunea pietrei sparte din versurile lui Rilke comunică direct cu această natură duală, credibilă. Altfel, ea „n-ar miji și nici/ n-ar iradia din fiecare față”, din fiecare umbrire a pietrei neșlefuite perfect

precum în cazul lui Rodin. Tocmai de aceea, din punct de vedere identitar, curioasă ni se pare mărturisirea pe care poetul o face într-o conferință din 1907: „Am învățat sculptura și știam bine că este un lucru mareș. Îmi amintesc și acum că-n *Imitatio Cristi*, mai ales în cartea a treia, pusesem peste tot, în loc de Dumnezeu, cuvântul «sculptură» și era bine și se potrivea” (Rilke, 2007a, p. 170).

În acest complicat dialog al ființării și al abandonului, singura șansă a omului este iubirea ca formă de izbăvire. Numai în iubire energia nu se irosește și gesturile devin rodnice, chiar dacă uneori ele ființează dureros: „Auzi tu, iubito, de-nalt mâinile, oare,/ auzi cum foșnește în jur?.../ Ce gest, al celor ce păreau singuratici, pe care/ nu l-ar asculta și un lucru obscur [...]/ Urma celei mai mici dintre mișcările mele/ în mătasea tăcerii rămâne vizibilă;/ indestructibilă se-nscrie pe-ntinsele perdele/ de zări cel mai slab neastâmpăr” („Tăcerea”, în *Cartea imaginilor*, 1906) (Rilke, 2007b, p. 175) și mai ales ele au șansa de a sublima trecerea timpului:

Voi însă, voi care sporiiți în extazul celuilalt,
până când copleșit, vă imploră acesta: destul –,
voi care, sub mâinile voastre-n, belșug vă-mpliniți
tot mai mult, ca un an plin de struguri;
voi care pieriiți câteodată, doar pentru că celălalt
vă-ntrece-ntru totul: pe voi vă întreb despre noi. Eu știu,
vă atingeți atât de fericiți, pentru că dezmiardarea păstrează,
pentru că locul nu piere, pe care voi gingașilor,
îl acoperiiți; pentru că, dedesupt, voi simțiți
pura durată. Aproape că vă făgăduiiți, îmbrățișați, veșnicia
 („A doua elegie”, *Elegiile duineze*, 1923) (Rilke, 2007b, p. 484).

Spațiul dintre mâinile care caută îmbrățișarea se volatilizează, eliberând din relativul materiei distanța. Actanții amorului netezesc asperitățile într-o revărsare dulceagă: se dezmiardă gingaș

proiectând un viitor etern, hrănit din extazul ființării celuilalt. Ne reîntoarcem la cea mai apropiată imagine care ne vine în minte citind versurile de mai sus, la Catedrala lui Rodin, cu dialectica mâinii oglindite care construiește un invizibil spațiu de rugăciune.

Iubirea este, deopotrivă, un abandon al simțurilor vorbind despre o metamorfoză a subiectului primar într-un tot integrator. Prin ea, lumea se reconstruiește simbolic, așa cum se întâmplă și în grupul statuar al lui Rodin, *Eternul idol*. Mâinile lui se împreunează neputincioase la spate, sărutul este mai degrabă intuit decât manifestat, iar mâna femeii caută punctul de sprijin al lumii în piciorul firav pe care-și odihnește greutatea ființei. Există nenumărate creații sculpturale pe această temă în opera lui Rodin, iar Rilke observă în ele naturalețea și încordarea, dăruirea și fuzionarea gestuală într-un tot unitar care îi fusese propriu și lui, în tumultuoasa lui viață personală, dacă ar fi să ne gândim doar la Lou Andreas-Salomé, femeia cu 14 ani mai mare care i-a fost companioană, iubită și muză și pentru care au manifestat interes atâtea minți luminate ale secolului al XIX-lea (precum Nietzsche sau Freud), ori la sculptorița Clara Westhoff, scriitoarea suedeză Ellen Key, actrița italiană Eleonora Duse sau înstăritele Marie von Thurn und Taxis și Hertha Koenig. De aceea, modul în care reușește să comprime explicația emoției pe care o dau suprafețele sculpturale ce vizează întâlnirea a două corpuri umane ni se pare a surprinde foarte exact esența artei genialului francez: „Cu cât oferă două trupuri mai multe puncte unul spre celălalt, ca două elemente chimice de mare afinitate, cu atât se încheagă mai strâns și mai organic noul întreg pe care-l alcătuiesc” (Rilke, 1986a, p. 123).

4.2. Amplificări ritmice în opera lui Auguste Rodin

Conversațiile cu Paul Gsell ale sculptorului francez sunt pentru noi, lectorii, asemănătoare mărturisirilor lui Rainer Maria Rilke în *Scrisori către un tânăr poet*. Atât poetul german, cât și maestrul Rodin lasă să se întrezărească în aceste dialoguri pilonii esențiali de funcționare ai artelor cărora le sunt credincioși. Pe ambii îi caracterizează un efort susținut, asiduu, depus pentru obținerea formei celei mai perfecte de exprimare în oricare dintre operele lor, iar această dedicare totală nu face decât să dubleze talentul lor nativ. „Să te cufunzi în tine și să nu întâlnești pe nimeni ore în șir – asta trebuie să fi în stare să poți face” (Rilke, 1977, p. 42) este ceea ce recomandă poetul. O solitudine creatoare, detașată de problemele mundane rămâne un ideal al artistului în genere. În plan material, ea se regăsește în imaginea fizică a unui spațiu-refugiu precum Hôtel de Biron pentru Auguste Rodin, unde acesta își petrecea timpul lucrând la schițele și busturile sale ori în spații modulare, itinerante, care serveau temporar aceleași nevoi de izolare cum este cazul turnului castelului din Muzot (Elveția), loc în care Rilke va duce la bun sfârșit scrierea celebrilor *Elegii duineze* și a *Scrisorilor către Orfeu*.

Particularizând, când vorbește despre modalitatea de a lucra a lui Rodin, Paul Gsell descrie un artist nerăbdător să surprindă, cuprins de frenezie, o linie sau o curbură care par să se volatilizeze în neant. Criticul român Liviu Rusu insistă asupra aceluiși aspect atunci când conchidea că lumea sculptorului francez nu cunoaște starea statică (1989, p. 309). În sculptură, această palpitare, această zvâcnire continuă a suprafețelor, creează efectul de ardere interioară, dar și de imperfecțiune căutată, voită. Piatra este incomplet șlefuită, lăsând lumina să o moduleze ludic. George Popa era convins că „din orice unghi

ai privi-o, compoziția plastică rodiniană se desfășoară în volume multiple, care izbucnesc și pulsează o veritabilă efervescență vitală, care, în același timp, se armonizează unul cu altul și cu întregul ca în orice alcătuire organică” (1977, p. 76). În privința suprafețelor, însuși Rodin mărturisea că ele sunt rezultatul stăpânirii științei modelării. Putem înțelege conceptul de *știință* în sensul unui *savoir faire*, al unei abilități de a lucra cu ceea ce artistul numește *volumele interioare* (Rodin, 1984a, p. 93) ori în sensul unei discipline, al unui domeniu care se conduce după legi proprii. Este fascinantă ideea că piatra poartă în interior o viață care se cere scoasă la lumină sau că ea ascunde, asemenea unei cochilii, o formă pură, similară unor gasteropode barbiene, care pulsează ritmic. Rilke surprinde aceste detalii în *Povestiri despre Bunul Dumnezeu*, așa cum am arătat în capitolul precedent, atunci când îl alege ca protagonist pe Michelangelo, descris în efortul său creativ:

Și iată că mâinile lui s-au trezit și răscoleau piatra, cum ai răscoli un mormânt din care o voce slabă, muribundă, pâlpâie: „Michelangelo”, strigă Dumnezeu cuprins de neliniște, „cine e în piatră?” Michelangelo tresări; mâinile îi tremurau. Apoi răspunse înăbușit: „Tu, Doamne, cine altul? Dar eu nu pot să ajung până la tine” (Rilke, 2007a).

În fragmentul amintit în rândurile precedente, imaginea care se construiește este aceea a unei învieri lazarice. Ghidează spre cel închis vocea căreia i se asociază trei epitete descriptive. Sunt vizate tonalitatea și ritmicitatea. Vocea pâlpâie, mâinile tremură și vag în fața ochilor ne apare cea mai cunoscută scenă de pe plafonul Capelei Sixtine.

Cât privește înțelesul conceptului *știință* pe care Rodin îl folosește, înclinăm spre cea de-a doua interpretare, cea a legilor tehnice de funcționare ale artei sculpturale, luând în considerare permanenta încercare a maestrului de a se plasa echidistant

între rafinamentul iubitorilor de artă greci și tulburarea renascentistului Michelangelo, pentru care francezul avea o adâncă admirație. Dacă statuia greacă are patru planuri de interes și se caracterizează prin echilibru, deschidere gestuală, detalii corporale care sugerează arcuirea, în cazul sculpturii florentinului planurile de interes se reduc la două, sugerând mai degrabă o mișcare discontinuă, chinuită. Pe Rodin îl frappează la florentin atitudinea melancolică a chipurilor care se ivesc sub dalta acestuia și înțelege că perfecțiunea greacă este lipsită de esență atâta vreme cât nu redă intensitatea trăirilor umane. Un sculptor trebuie să aibă în vedere nu doar acuratețea racordării la modelul real, ci și mecanismul care pune în mișcare această faptură, care îi dăruiește constant grație, vigoare și mai ales foc neîmblânzit (Rodin, 1984a, p. 81). În plus, consideră el, arta este frumoasă atâta vreme cât nu îndepărtează naturalul și nu se compune teatral. Tocmai de aceea, atunci când îi pozează modelele, nu le impune posturi fixe, ci le recomandă firescul. Are păreri bine fundamentate când vine vorba despre stilul celorlalți artiști și mai ales al pictorilor, pe care îi încadrează în funcție de stil și predispoziție mentală într-un sistem înche-gat, bazat pe patru tipologii: Dürer și Holbein sunt definiți ca logicieni, Rafael și Correggio intră în categoria elegiacilor, Rubens, Rembrandt și Velázquez îi par a fi cei mai interesați de cotidian și cei mai activi, pe când Turner ori Claude Lorrain se pierd în natura pe care o văd ca un țesut luminos, plin de viziuni (Rodin, 1984a, pp. 44-49). În fond, interesul său pentru pictură este firesc dacă-l plasăm contextual în biografia sa personală. În tinerețe vizita Louvrul pentru că își dorea cu ardoare să devină pictor. Îl împiedică însă condițiile economice precare și, neavând bani pentru pânze și culori, se îndreaptă spre sculptură, cu atât mai mult cu cât nici încercarea de a fi admis la École des Beaux-Arts, soldată cu un eșec, nu a fost deloc motivantă. Păstrează însă puternica influență a profesorului său Horace Lecoq de Boisbaudran, pe care-l are ca îndrumător la

vârsta adolescenței la Petite École și care-i inculcă ideea că desenul trebuie să fie realizat în acord cu posturile naturale și, pe cât posibil, urmărind subiectul în mișcare. Rodin reține aceste aspecte în schițele sale, dar le imprimă o tentă personală și inovatoare atunci când hotărăște să experimenteze neîntreruperea procesului creativ prin evitarea unei etape din practica obișnuită: pauza necesară impusă de transferul privirii de la model pe suprafața de lucru. El desenează continuu, fixând corpul din fața sa și lăsând mâna să hoinărească intuitiv pe pagina albă. Rezultatul este uneori straniu, liniile sunt imprecise, ies din pagină, amputând membrele femeii la care privește. Fragmentarea nu pare să-l deranjeze și ea devine parte în egală măsură dintr-un proces de stilizare, dar și de autocunoaștere după cum singur mărturisește, în încercarea de a verifica în ce măsură mâinile simt ceea ce vede ochiul. Gestul creator și privirea de care am amintit în capitolul precedent se întâlnesc aici într-o manifestare artistică profund intimă. Figurile neidealizate sunt pe deplin conștiente de prezența celui care le desenează (Elsen, 2003, pp. 613-615).

Există însă trei tehnici recurente în creația lui Rodin care, conform lui Leo Steinberg, fac ca trecerea dintre cele două arte, desenul și sculptura, să fie insesizabilă: *multiplicarea, fragmentarea și altoirea sau colajul* (1972, p. 352). Dacă ne raportăm la un inventar, fie el și sumar, al operei sale sculpturale, nu putem să trecem cu vederea nenumăratele sale figuri parțiale (<http://www.cantorfoundation.org/Rodin/Gallery/rvg5.html>), care seamănă mai degrabă cu niște proiecte în lucru: *Sfântul Ioan Botezătorul* (1878-1880), *Omul care merge* (cca. 1900), *Torsul monumental al omului care merge* (1905).

În prima serie exemplificatoare pe care o supunem atenției regăsim, conform datării, câteva exemple interesante. Întâi, din reprezentarea inițial integrală a Sfântului Ioan Botezătorul, Rodin alege să păstreze picioarele, renunțând la simbolistica gestuală despre care am vorbit în subcapitolul precedent. Noua creație

nu pare a pierde în semnificație, deoarece privirea se concentrează asupra elanului pe care arcul descris de membrele celui care pășește îl subliniază. Pasul oferă dinamism, limitând contactul corpului cu solul la o fracțiune de secundă surprinsă aproape fotografic, în stilul lui Henri Cartier Bresson. Este o determinare care se citește dincolo de această postură, determinare a celui care alege să-și croiască propriul drum, a celui care, învolburat ori plin de curaj, decide să lase în urmă spațiile securizante. Renunțarea la brațe ține de esențializarea emoției, iar tehnica fragmentării nu face decât să urmărească asemenea unui teleobiectiv care focalizează funcționalitatea și estetica unui microcosmos corporal. Procedul are precedente în busturile romane sau în adorarea moaștelor sfinților. Din punct de vedere poetic, el ne duce cu gândul la sinecdocă, deși Leo Steinberg insista asupra faptului că la maestrul francez nu putem vorbi despre un *pars pro toto*, ci de o parte ca întreg. Picioarele sculpturii sunt netede, lăsând lumina să le îmbrățișeze în voie. Efectul este unul de lejeritate a ființei, dar și de temporizare a contactului cu solul, așa cum arătam în rândurile anterioare, pe când torsul este realizat într-o manieră total diferită. Pare neterminat și este dur, plin de asperități, ca un munte de piatră care nu și-a definit pe deplin forma (Rodin, 1984a, p. 27). Figura sfântului reprezintă un colaj de fragmente de sine stătătoare, independente, dar un colaj care nu pare cătuși de puțin forțat în întregul său, ci, dimpotrivă, care adaugă prin această tehnică un plus de valențe interpretative.

Întâlnim multe alte exemple de opere care nu respectă cano-nul sculptural și care par a se plasa mai degrabă în spațiul studiilor, al repetiției de dinaintea înfăptuirii operei propriu-zise ca *Torsul lui Adèle* (1881-1882), *Rugăciunea* (1910) ori *Muza lui Whistler* (1907), dacă ar fi să numim doar câteva dintre acestea. În ceea ce privește, de pildă, *Rugăciunea*, putem spune că ineditul acesteia constă, în ciuda titlului ales, în renunțarea la gesturile consacrate ale evlaviei, precum mâinile ridicate, palmele

împreunate sau fruntea plecată. Mai mult decât atât, nu doar membrele inferioare și superioare, ci și capul sunt înlăturate din produsul final asemenea unor elemente redundante. Tot elanul, tot fiorul par a se concentra în trupul nud expus privirii noastre. Este un exemplu de proporții grecești perfecte, dar care încarnează spiritualitatea. Femeia este în sine una dintre supratemele majore ale creației rodiniene. Esența ei inefabilă pare a nu fi niciodată pe deplin surprinsă. Frumusețea nu durează, ci pâlpâie ca un peisaj modificat de razele soarelui. Fetele devin femei și nașterea are drept consecință o relaxare a trăsăturilor (Rodin, 1984a, p. 50), chiar dacă niciodată nu încetează să păstreze ceva din acea mlădiere cvasimuzicală care reprezintă, în accepția lui George Popa, rezumatul vieții înseși în deplin acord cu vibrația elementelor naturii (1977, p. 51). Așa se întâmplă în cazul *Torsului Adèlei*, arcuit într-o postură senzuală și leneșă, întocmai ca *Maja desnuda* a lui Goya. Pentru el a servit drept model o oarecare Adèle Abruzzezzi, la acea vreme favorita maestrului, cu farmece suficient de puternice încât să inspire acest omagiu săpat în piatră adus sexualității și mai ales suficient de puternică încât să-și lege numele de una dintre puținele opere de acest tip (torsul feminin la Rodin), care ies, prin raportarea la o persoană reală, din sfera unui anonim estetic. Cum proprie îi era sculptorului tehnica colajului, vom regăsi în *Primăvara eternă* (1884) același trup arcuit al femeii care se dăruiește (<http://www.hayhill.com/docs/rodin/r13.htm>). Cuplul este văzut ca o viziune absolută a iubirii manifestate. Mâna bărbatului, împreună cu picioarele femeii, separă printr-o diagonală lungă prim-planul gestual al îmbrățișării avântate de un pasiv, toropit abandon. Membrele bărbatului par a se împleti într-o încercare de regăsire a unui echilibru corporal și foarte aproape, pe diagonala scurtă a ansamblului sculptural, simetric, iar brațele stângi ale celor doi îndrăgostiți se regăsesc suav.

Torsurile feminine, dar și celelalte opere aparent incomplete și criticate în mod excesiv nu fac decât să expună o permanentă

încercare a lui Rodin de a descătușa sufletul uman. Tocmai de aceea sculptorul francez va acorda, mai ales în ultima parte a carierei sale, o atenție sporită tehnicii multiplicării, singura care putea să susțină un dinamism pur al unei ființe voluntare. Cea mai la îndemână imagine vie care putea da consistență acestei încercări era imaginea dansatoarelor, considerată de George Popa o suplă armonie de linii cutremurate ale sufletului, un exercițiu plin de patos al mișcării care ajunge la exaltare (1977, p. 20).

Începutul l-am putea intui în *Figura volantă, Iris mesagera zeilor* (1890-1891) și apoi extins la toate figurinele mici de lut ars (*Mișcările de dans A-H*) și la toate desenele (pentru care este mai puțin cunoscut). Primele două mișcări pe care le prezentăm mai jos seamănă cu o rutină pre-spectacol. Tânăra își pregătește corpul întinzându-și musculatura fină prin exerciții repetitive. Ne simțim puțin voyeuri, ca în *The Rear Window* al lui Hitchcock (1954), urmărind, alături de James Steward în rolul lui L.B. Jeffries, dansul nonșalant al vecinei blonde de peste drum. Figurile din *Mișcările B* și *Pas de Deux* pot fi foarte bine elemente reale ale unui cancan la care artistul să fi asistat. Lumea dansului nu-i era deloc străină, lucru pe care-l dovedește prietenia sa cu Alda Moreno, dansatoare la Opéra-Comique, pe care o cunoaște în 1910 și pe care o folosește drept model pentru schițe care par, prin extremul și suplețea mișcărilor, să depășească orice barieră a limitărilor fizice (<http://headwatermedia.com/Danse.html>), sau prietenia cu celebrele Loïe Fuller, Hanako și Isadora Duncan. Desigur, cea mai interesantă ne pare ultima imagine, cea care clonează dansatoarea. Imaginea repetitivă este similară unei filmări de tip *slow motion* și asigură o tranziție temporală, ca și cum nu am avea în față două dansatoare distincte, ci una singură, surprinsă în timpi diferiți de execuție a mișcărilor de dans. Leo Steinberg crede că, multiplicând, Rodin obține nu numai stări prelungite, ci mai mult decât atât, o amplificare ritmică (1972, p. 358), așa cum se întâmplă și în cazul

Micii nimfe, pe care sculptorul o va integra într-un ansamblu dansant, comparabil ca dinamică și expresivitate cu mult mai târziu (1909-1910) compoziție picturală a lui Matisse. Fluidizarea prin repetiție și multiplicarea țin, de fapt, de experimentarea tehnică. Subiectul este ales pentru libertatea de mișcare și naturalul pe care artistul încearcă mereu să-l ia în stăpânire prin schițele în creion și guașă ori sculpturile sale. Acest mic geniu al naturii, nimfa, trezește un sentiment ambivalent de atracție și teamă. Ea reprezintă manifestarea aspectelor feminine ale inconștientului (Chevalier, Gheerbant, 1995, p. 341), fiind corespondentul faunului ce-l însoțește pe zeul Pan. Nimfele nu sunt niciodată prezente statice tocmai pentru că, prin definiție, sunt asociate elementelor naturii: izvoare, fântâni, oceane, păduri. Întrupează frenezia și manifestarea forței vitale, întocmai ca dansul, cu dublul său aspect sacru și profan, căci ele, asemenea acestuia, ordonează universul (în ritualuri) și răspund pornirilor pasionale ale omului.

În ultimii douăzeci de ani de viață, sculptorul francez este din ce în ce mai preocupat de această temă, a dansului. La Musée Rodin se găsesc aproximativ opt mii de schițe și desene, toate publicate de Claudie Judrin. Autoarea le împarte în patru categorii distincte: desene simbolice (fie că sunt alegorice, metaforice, literare sau religioase), erotice, centrate pe dans sau care înfățișează portrete de model. Pe noi ne interesează, desigur, categoria dansatoarelor, însă nu putem să nu ne oprim pentru o clipă și asupra celei erotice, fiindcă în acest caz eliminarea contururilor și tehnica altoirii sunt cele mai vizibile.

Există două aspecte problematice atunci când luăm în considerare, ca ansamblu, cele două categorii amintite mai sus. Întâi, fiindcă cele mai multe dintre desenele și schițele lui Rodin încep să circule abia după moartea sa, falsurile nu încetează să apară. Lucrul acesta poate să ridice probleme în stabilirea relevanței evolutive a unuia sau altuia dintre desenele folosite ca exemplificare într-un demers argumentativ. De aceea trebuie

să ne raportăm la pilonii biografici verificabili. Apoi, o a doua problemă a colecției, oarecum tangentă primeia, ține de faptul că desenele sale individuale nu sunt datate. Totuși, știm că în 1900 Rodin a avut prilejul să vadă pentru prima dată dansatoare javaneze la Paris, iar mai apoi, în 1906, la Marsilia, chiar trupa de dans a regelui Sisowath al Cambodgiei, în cadrul Expoziției Coloniale. Cum e firesc, lumea a întâmpinat cu uimire și fascinație ceea ce se anunța ca un festin al exotismului. Pe Rodin îl impresionează mai degrabă grația gesturilor, în special a mâinilor, manifestări tangibile ale energiei debordante a micilor dansatoare. În legătură cu acest subiect, Ernst-Gerhard Güse notează că pentru sculptorul francez încheieturile sunt localizări pasionale și precise ale dansului în sine¹. Nu numai pe Rodin, ci și pe Paul Gauguin încheieturile șerpești, cum le numește Fraçoise Cachin (1977, p. 95), îl atrag în mod deosebit, și artistul caută cu înfrigurare să întâlnească dansatoarele după spectacolul lor la Expoziție.

În cele câteva exemple de mai jos (<http://www.art4net.com/PRINTSrodin.html>) putem observa faptul că liniile trasate nu au contururi precise, ci, dimpotrivă, se suprapun ca accentuări dinamice ale unor observații fulgurante făcute asupra figurii aflate în mișcare, în raza vizuală a celui care-și transpune grafic percepțiile. Picioarele sunt sugerate de linii multiple, nesigure, care ies de sub veșmintele diafane, pe când mâinile, mult mai clar evidențiate, șerpuiesc contrapunctic, lăsând ca în ultima figură, și mai ales ca în poemul lui Rilke (Rilke, 2007b, p. 175),

1. „Dansatoarele cambodgiene mi-au revelat mișcări pe care nu le mai întâlnisem anterior nici în arta sculpturală și nici în natură. De pildă, mișcarea longitudinală pe care o creează întinzându-și brațele, ridicându-și mâinile în sus și răsfirându-și degetele producea o ușoară ondulație de la un capăt al crucii pe care corpul o descria la celălalt; o mișcare sinuoasă care se transmitea de asemenea la piept și umeri și care crea o continuă opoziție cu curbura brațelor, unul formând un spațiu convex și celălalt unul concav” (Güse, 1984, pp. 271-273).

amprente palpabile: „Urma celei mai mici dintre mișcările mele/ în mătasea tăcerii rămâne vizibilă;/ indestructibilă se-nscrie pe-ntinsele perdele/ de zări cel mai slab neastâmpăr” („Tăcerea”, *Cartea imaginilor*, 1906).

Aerul prinde contur, desenat fiind de mâinile dansatorilor ca un fel de cerc magic, ca un spațiu al performării (Grunfeld, 1987, pp. 518-520) în care această artă efemeră se naște și apoi se metamorfozează, întocmai ca în sculpturile multiplicat ale lui Rodin, în timpi succesivi. Dansul trăiește și moare în fiecare clipă, în fiecare gest. Schițele care încearcă să-l redea țin de plăcerea estetică, de experimentare (fie ea și erotică) și de un voyerism care poate fi întâlnit și în grupurile statuare, dar dansul, ritm pur, nu poate fi transpus plastic prea ușor. De aceea, pentru realizarea lor, Rodin folosea desenul continuu, *instantaneous or snapshot shots*¹, care presupunea, așa cum am arătat la începutul acestui capitol, evitarea pauzei vizuale necesare mutării privirii de la subiect către planșa/foaia de lucru, tehnică la care ulterior va adăuga aplicarea de acuarele monocrome, care, la multe dintre schițele sculptorului (și mai ales la cele care surprind nudul feminin), anulează perspectiva, contribuind la stilizarea personajelor. Foarte rar acestea variază ca tentă, umbrele neinteresându-l pe maestrul francez, se pare, în același grad în care-l interesează trecerea, metamorfoza corpurilor luate ca ansamblu. Corpurile sunt aduse împreună, într-o serie de desene care înfățișează femei odihnindu-se împreună sau care se îmbrățișează, se sărută. Spuneam că desenele nu sunt datate, însă specialiștii constată că, în timp, tendința erotică lasă loc unei fluidizări a contururilor, unor prezențe mai degrabă amorfe (<http://blogs.princeton.edu/wri152-3/f05/fmiller/>). Linia sau mai degrabă absența ei în construirea formei devine scop în sine. Corpurile

1. „Imaginea transparentă, nefinisată a picturilor lui Rodin pare să simbolizeze efemeritatea dansului, o artă înșelătoare care există numai ca reprezentare, ca spectacol” (Heywood, 2006).

conlucrează ritmic, fiind mai degrabă repaos și mișcare decât indiscreții erotice. Spre exemplu, în desenele nedatate de mai sus (colecția Muzeului Rodin), putem observa cum se face rând pe rând renunțarea la detaliile anatomice evidente. Dacă în planșa 33 zona ombilicală și sâni sunt recognoscibili prin hașurare și marcare grafică, în planșa 85 doar ușoara curbura a pieptului și pata de culoare sugerând o coafură elaborată ne fac să ne dăm seama că este vorba, în planul superior, despre o femeie. Figura din zona inferioară pare o clonă și este așezată în așa fel încât coapsa ei dreaptă să se contopească cu piciorul femeii de deasupra, ca într-o iluzie optică. Siguranța identificării se pierde însă în planșa 92, unde curbele feminine sunt atenuate, zona de interes centrându-se pe suprapunerea nefirească a figurilor. Una dintre ele iese din spațiul aferent desenului, iar cealaltă pare a pluti la nivelul genunchilor primei figuri, și totuși ele se întâlnesc grație colajului într-un experiment al identității rezultate din convergență.

Despre ambiguitatea identitară, Albert E. Elsen nota că, de pildă, în momentul schițării mișcărilor și figurii micilor dansatori cambodgieni, Rodin părea fascinat de vestimentația ceremonială a acestora, vestimentație care încuraja duplicitatea genurilor. Și nu genul în sine îl interesa, ci eludarea categoriei, pentru că în acest fel ei păreau să transgreseze un spațiu al unei lumi imateriale și pure (Elsen, 2003, p. 6). În vreme ce chipurile individualizează, trupurile sunt ritmuri generale ale pulsației vieții, talazuri în flux și reflux, după cum le numește Rilke, același Rilke care, referindu-se la desenele maestrului său, le caracterizează ca metamorfoze anticipate ale unui subiect primar, documente ale instantaneului, ale clipei neluate în seamă:

Rodin desena o sumedenie de gesturi mici, nevăzute, mereu omise, și a ieșit la iveală ce uriașă forță de expresie emana din ele; urzeli de mișcări care niciodată nu fuseseră recunoscute și privite ca un întreg ieșeau în vileag și căpătau caracterul nemijlocit,

greutatea și căldura unei vieți de-a dreptul animale [...] și se părea că vezi niște figuri plastice din pământ ars (Rilke, 1986a, pp. 131-132).

Asocierea pe care o face poetul între mișcările pe care le studiază Rodin și instinctul animal, trăirea pasională, pământul ars este justificabilă în contextul în care el însuși uzează de aceleași imagini pentru a reda dinamica dansului într-un poem intitulat „Dansatoarea spaniolă”, publicat în volumul *Poezii noi* (1907) și dedicat lui Karl și Elisabeth von der Heydt:

Cum alb, ținut în mână, un chibrit,
când încă nu e flacăra, se sfarmă
și limbi țâșnesc: începe-așa, grăbit,
pe lângă spectatori, în cerc mărit,
fierbinte dansul ei rotund, cu larmă.
Și brusc e numai flacăra, arzând.
Ea cu privirea mușcă-n păr, flămând,
și rochia și-o-ntoarce-ntr-un ocol
cu iscusință, prin acest pârjol,
din care, goale, brațele cutează
și, zornăind, se-ntind ca șerpii-ngroază.
Și-atunci: de parcă-ar vrea întruna foc,
îl prinde și-l azvârle la un loc
cu-n gest, poruncitoare și semeață.
Privește-apoi: aprins îi stă în față
și nu se lasă, – acolo jos, înfrânt.
Dar, ridicându-și fruntea, zâmbitoare
salută blând și, fără un cuvânt,
ea îl strivește-n sprintene picioare (Rilke, 2007b, p. 307).

Poetul german surprinde momentele premergătoare dansului propriu-zis: captarea atenției spectatorilor prin descrierea unui cerc participativ, dar și prin geometrizarea spațială (cercul

mărit/dansul rotund) a locului unde arta va fi performată. Forma circulară circumscrisă, trasează premisele unui construct perfect, armonic ca vibrație, însă manifestarea artistică a hispanicei se va înscrie pe o poziție total diferită de calmul repetitiv. Apoi, dansul izbucnește brusc, imprevizibil, cu un dinamism spectacular care-l face pe Rilke să o asemene unei flăcări. Formula descriptivă devine metaforă recurentă prin uzitarea unor cuvinte din același câmp lexical: „chibrit”, „flacăra”, „fierbinte”, „arzând”, „pârjol”, „foc”. De altfel, însuși Rilke nota într-una dintre scrisorile sale din 1908 către Rodin că *Pleiadele Cambodgienelor* „atrag o atât de blândă primăvară și ici și colo, câte unul din astrele de neuitat cu flăcări fatale [...] toate aceste ființe se plasează într-un echilibru ceresc, între muzică și geometrie (s-ar zice), unde mai rămăsese încă (spațiile fiind imense) un haos care mai trebuie ritmat” (Rilke, 1986b, p. 66), insistând pe aceiași termeni.

Cuvintele care circumscriu ideea de flacăra pot substitui în egală măsură ritmul, culoarea rochiei, pasiunea dansatoarei și jocul seducției. Privirea este personificată și mușcă sălbatic din părul care-i acoperă chipul, cu violența și ambiția specifice unei femei fatale gata să cucerească, cu orice preț, o redută sentimentală. Dansul devine unul al limitelor care se cer trecute, al pericolului și al orgoliilor. Femeia este semeață și poruncitoare, strivind în picioare orice încercare de împotrivire, este o întruchipare arhetipală a vitalismului pur. Gesticii determinate i se adaugă susținerea sonoră care acumulează: larma și zornăiala dau impresia de forță diluviană, brațele se întind, prind, azvârlă, biciuind aerul, șuierând ademenitor și terifiant ca niște șerpi. Spațiul trasat anterior se umple, paradoxal, în clipe simultane, de o prezență ubicuă și senzuală. Artă dansatoarei este seducție pură, dar și transă. Iar când seducția adoarme sau este întemnițată, felinele-femei se metamorfozează în viețuitoare sălbatice care privesc dinlăuntrul zăbrelelor (Rilke, 2007b, p. 283):

Privirea ei nimic nu mai cuprinde,
de gratii într-atâta ostenit.

Și mii de gratii par să se perinde
și după gratii lumea a pierit.

Cu mers de pași puternici, îndârjită,
în cerc mărunț se-nvârte iar și iar:
un dans al forței unde, amețită
și mare, o voință zace. Dar de pe pupilă vălul, câteodată,
se-nalță-ncet. Atunci un chip, intrând,
străbate trupu-n liniștea-ncordată
și-n inimă se stinge blând („Pantera”, *Jardin des Plantes*, Paris).

Spectatorii se transformă în forme incomprehensibile, în pete colorate, plasate inconvenabil dincolo de gratiile care fragmentează perspectiva, iar cercul participativ al dansatoarei se bagatelizează aici într-un cerc mărunț care se retrage în sine, se comprimă, abandonând planul extern până la nivelul irisului, ce devine o nouă cușcă zăbreliată de gene. Termenul comun este dansul, exprimarea instinctuală, dar și performativă, care proiectează sinele în lume. În poemul curent, forța vitală zace, reanimată fiind de ocazionalele și incongruențele prezențe străine pe care, reificându-le, le plasează în sertarul cu amintiri. Contemplarea este dublă: a celui care privește sălbatica prizonieră și cu care empatizează și a felinei propriu-zise care-l percepe la rândul-i pe spectator. Dialogului vizual i se suprapune, desigur, o privire de deasupra, a lectorului, și mai ales două fapte care țin de biografia interrelaționată a celor doi artiști, Rilke și Rodin: sculptorul îi recomandă pictorului să găsească un obiect al contemplării, tangibil, ca de pildă un animal din *Jardin des Plantes*, pe care să-l observe până când va fi capabil să scrie despre el o poezie. Cu alte cuvinte, să iasă în întâmpinarea subiectului și să renunțe la pasiva așteptare a inspirației. Sfatul este unul verificat

empiric. Rilke nota în Conferința sa din 1907 că o parte din ritualul de muncă al maestrului francez era ocazionala deplasare la mica grădină zoologică întemeiată în 1795 de Bernardin de Saint-Pierre, grădină ce funcționa ca anexă a faimoasei Jardin des Plantes amintite în rândurile de mai sus și unde, adeseori, Rodin putea fi zărit desenând animale cufundate în somn (Rilke, 1986a, p. 165).

Pantera capturată se situează în descendența acelor triburi care stăpânesc minele de aur în Ghana, Ashanti, pe ai căror reprezentanți Rilke îi vede la Jardin d'Acclimatation (2007b, p. 187):

Nu, nici viziuni de lumi străine,
nici simțiri de oacheșe femei
în veșmânt ce-n dans abia se ține
Nici sălbatece, vechi melopei
nici un cântec coborând din sânge
nici un sânge din primar temei.
Nici o fată oacheșă ce-și frânge
trup de catifea-n somn tropical;
nici un ochi ce străluciri răsfrânge,
Și doar guri cu râsete-n plin val.
Și cu vanități de inși de-o seamă
luminați, un straniu-acord total.
Și-ntr-acolo-abia priveam, cu teamă
O, cum fiarele-s mult mai loiale,
tot umblând prin cuști în sus și-n jos,
ne-mpăcate cu aceste, goale
de-nțeleș, noi lucruri de prisos;
lin se mistuie ca foc ce moare,
și se-afundă-n sine și îndură
cu răceală noua aventură
singure cu sângele lor mare („Așanti”, *Jardin d'Acclimatation*).

Impresia trebuie să fi fost deosebit de puternică, atâta vreme cât pe tot parcursul poemului înregistrarea spectacolului trece de la dans extatic la tăcere deplină, prin negare¹: nici viziuni, nici simțiri, nici melopei, nici cântec, nici sânge, nici o fată, nici ochi. Toată această serie pare o refuzare perceptivă, anulând în egală măsură și ceea ce vede ochiul, și ceea ce aude urechea, deprivând defensiv răspunsul imediat al spectatorului de toate acele senzații pe care nu le-ar putea lua în stăpânire. Ceea ce rămâne în urmă este teama mărturisită „priveam cu teamă” care transformă acest grup dansant și exotic, în care pulsează sălbatic sângele, într-o imagine statică, de tip ilustrată, imagine ce prezintă ființe implacabil claustrate în cuști zoologice. Rilke obiectifică pentru a putea lua în stăpânire. Filtrează utilizând un instrumentar imagistic cu care poate relaționa. Loialitatea despre care vorbește poetul este falsă, derivată din neputință și resemnare, dar este și defensivă, de tipul unui poem mobil care ascunde, așa cum se întâmplă în cazul actriței Eleonora Duse, despre care vorbește cu atâta patimă tânărul Malte în *Însemnări*: „Și îți venea să întinzi spre ei brațul îndoit cu acel semn din deget care apără de deochi. Îți venea să le smulgi fața ta, pe care o mistuiau. Îți venea să fii tu însăși. Partenerii tăi își pierdeau curajul; se furișau pe lângă decoruri ca și cum ar fi fost încuiați împreună cu o panteră” (Rilke, 2006, p. 236).

Imaginea animalului (capturat) este repetitivă, dar ce este de reținut în rândurile de mai sus este verbul „a mistui”, „a distruge prin ardere”, iar din poemul anterior comparația: „lin se mistuie ca foc ce moare”, atribuită fiarelor. Ritmul scade, se dizolvă (adverbul *lin*), susținând vizual ideea de foc care se stinge, prin personificarea „moare”. Imaginea este una dramatică, a unei

1. „Înfricoșat de alura dansatorilor de o indefinită senzualitate, nu mult diferită stării de greață și de atracție pe care o simțea în mahalalele Parisului – îi era teamă să privească și, văzându-i înaintea sa, amenințându-i conștiința, îi reducea la o stare amorfă. Deveneau obiecte cu care putea relaționa” (Metzger, Metzger, 2001, p. 125).

vitalității muribunde. Ea cheamă acel tip de solemnitate care se naște când, întâmplător, asistăm la un proces distructiv, ce anulează elementele primare sau naturale care depășesc individual capacitatea umană de înțelegere. Ea cheamă o tăcere abisală, de tipul celei pe care, tot în prezența unui foc, de data aceasta a unuia în manifestare furioasă, vizibilă, poetul o înregistrează în *Însemnările lui Malte Laurids Brigge* atunci când descrie disonanța fonică ce fisurează maxima tensiune într-un incendiu. Este vorba despre momentul în care pompierii renunță să mai urce scările de salvare, furtunurile nu mai sunt alimentate cu apă, pentru că în orice clipă clădirea din fața lor riscă să se prăbușească. Oamenii privesc epuizați și neputincioși finalul iminent¹.

Leo Steinberg regăsise aceeași manieră de a immortaliza, prin flăcără, clipa de tranziție spre un moment esențial permanentizat. Defragmentarea care împlinește întregul prin punere în abis este evidentă în *Figura zburătoare* (*Figure volante*) a lui Rodin, figură care, conform criticii, precedă pasărea brâncușiană, asemănând-o cu un corp conductor de electricitate în care a lovit fulgerul². Rămâne în urmă tăcerea. Sculptura pare a se desprinde încet de sol, dar lentoarea ei ține de un spațiu negativ al imaginii care construiește în lipsă. Nu putem să nu ne amintim aici de spațiile albe, pline de o terifiantă lumină ale lui Goya. Rilke reușește să surprindă prin limbaj o imagine similară celei a lui Auguste Rodin în *Notele sale la Sonetele lui Orfeu*. Corpul dansatoarei se pietrifică, devenind prezență sculpturală, ritmul se frânge, lumea care o înconjoară este transferată

1. „Cred că la marile incendii apare uneori un astfel de moment de tensiune extremă, jeturile de apă se opresc, pompierii nu se mai cațără, nimeni nu mai mișcă. De sus se înclină, alunecă fără zgomot o cornișă neagră și un zid înalt, în spatele căruia izbucnește focul” (Rilke, 2006, p. 7).

2. „Figura zburătoare a lui Rodin ocupă o poziție mediană exactă: sculptura reprezintă o energie – asemănătoare unei descărcări electrice într-un paratrăsnet – care a găsit un corp conductor de electricitate” (Steinberg, 1972, p. 363).

în interior, şerpuind în acorduri muzicale. Planul extern se disipează şi încetează să mai existe, ca într-o suspendare a prezenţei invazive. Moartea tinerei dansatoare Wera Ouckama Knoop, la numai 19 ani, îi serveşte ca inspiraţie pentru poemul pe care-l analizăm. În figura ei, poetul regăseşte ceva din tragedia amoroasă a Euridicei, cea pe care mult iubitul Orfeu o pierde încălcând porunca de a nu privi îndărăt la părăsirea Tărâmului lui Hades. Ea este răpită într-o lume a umbrelor construită prin opoziţie cu cea pe care o locuim ca o tablă de şah. Graniţa dintre cele două sau inserţia neaşteptată a unui ritm diferit în parcursul linear creează, fie şi pentru câteva secunde, imaginea unui stop-cadru. În surprinderea acestei treceri stă măiestria sculptorului francez. Dar în egală măsură în înţelegerea ei rezidă şi forţa versurilor rilkeene: „Întâi dansatoare, ce brusc, şovăielnicul corp/ şi-opri, de părea că-i bronz tinereţea-i turnată;/ în trista-ascultare./ Din bolţi, ce puterile-şi sorb, căzu atunci muzică-n inima ei preschimbată” (XXV, către Wera) (Rilke, 2007b, p. 526). Adina Nanu înţelege această trecere spre nemiscare ca rezultat al unei tensiuni ce se naşte din vibraţia pe care imaginea plastică, asemenea unui instrument cu coarde, o resimte încă în stare de potenţialitate pervertită când este îmblânzită temporar (Nanu, 2002, p. 118).

Deprivat de gestual, torsului nu-i rămâne decât să internalizeze orice formă de exprimare. Sculptura aminteşte prin plecarea exagerată a capului de seria *Meditaţiilor*. Umerii sunt întorşi, semn al unui elan interzis, obstrucţionat. Chipul urmăreşte gestul, fortificându-l voliţional. Însă totul devine tăcere, tristă ascultare, întocmai ca la Rilke, când, spre finalul *Însemnărilor*, Malte realizează imposibilitatea dialogului: „Ce ştiau despre el? Acum era îngrozitor de greu de iubit şi simţea că numai Unul ar fi în stare s-o facă, însă acela încă nu voia” (Rilke, 2006, p. 262).

O căutare similară a esenţelor primare este şi subiectul următorului capitol, cel despre Mario Vargas Llosa şi Paul Gauguin.

Flăcări, foc, arderi interioare în raportul verbal-vizual

Pictorul francez se visează trăind pe tărâmurî îndepărtate, în insule exotice în care oamenii nu fac altceva decât să mănânce și să danseze și unde arta ar putea să se regenereze. Cu toate acestea, călătoria polineziană nu coincide cu imaginea prefabricată și Gauguin va construi mental mereu spații noi care ar putea, eventual, să adăpostească perfecțiunea. Scriitorul peruan caută să regăsească, de asemenea, un Paradis pitit după colț, un centru anamnestic misterios, la care însă nu se va putea întoarce niciodată.

5.1. Paradisul de după colț

Jocul de-a Paradisul este ambele unei manifestări ludice care se desfășoară după următorul protocol: unul dintre participanți e legat la ochi și pus să-i întrebă pe ceilalți copii, așezați în cerc, unde poate fi găsit paradisul. Răspunsurile se succed în cascade peritice, pentru că locurile participanților sunt intercomutabile. „Nu e aici, încercați, eventual, după colț”. Replicile se fac cu aceeași tonalitate cu care o casieră plătitoare ne-ar spune că am greșit ghiseul. Tocmai de aceea jocul stăruie în minte ca o punere în scenă a unei iluzorii finalități. Dacă paradisul ar reuși să ghicească băjbând unde se află, jocul ar avea recompensa ar fi una similară schizofreniei pe care o are Ramon din *Mar adentro* (2004). La o distanță infinită pentru orice altă ființă umană, dar imposibilă pentru el din motive pe care nu le (mai) poate controla. De fapt, clădirea maldivă și utopică e chiar spațiu perfect pentru ocazie și în care pictorul Paul Gauguin să se simtă armonios integrat este exact spațiul a romanului lui Mario Vargas Llosa. În accepția narativă din cartea mai sus menționată paradisul se definește ca fiind „un loc care se mută mereu. Kokoi, și la care nu ai acces niciodată” (2003a, p. 378).

Adresarea este directă, chiar dacă romanul este scris din perspectivă omniscientă, aefocalizată. Parcurul este unul clar, specific omniafocului, aefocalizat. Parcurul este unul clar, specific omniafocului, aefocalizat. Parcurul este unul clar, specific omniafocului, aefocalizat.

CAPITOLUL 5

Mario Vargas Llosa și Paul Gauguin

5.1. Paradisul de după colț

Jocul de-a Paradisul este numele unei manifestări ludice care se desfășoară după următorul protocol: unul dintre participanți e legat la ochi și pus să-i întrebe pe ceilalți copii, așezați în cerc, unde poate fi găsit paradisul. Răspunsurile se succedă în cascade perfide, pentru că locurile participanților sunt interschimbabile: „Nu e aici, încercați, eventual, după colț”. Replicile sunt spuse cu aceeași tonalitate cu care o casieră plictisită ne-ar anunța că am greșit ghișeul. Tocmai de aceea jocul seamănă mai curând cu o punere în scenă a unei iluzorii finalități ideale. Chiar dacă *pedepsitul* ar reuși să ghicească băjbâind unde se află locul visat, recompensa ar fi una similară senzației pe care o simte Ramon din *Mar adentro* (2004). La o distanță infimă pentru orice altă ființă umană, dar imposibilă pentru el din motive pe care nu le (mai) poate controla. De fapt, căutarea maladivă și utopică a unui spațiu perfect pentru creație și în care pictorul Paul Gauguin să se simtă armonic integrat este esența epică a romanului lui Mario Vargas Llosa. În accepția naratorului din cartea mai sus menționată paradisul se definește ca fiind „un loc care se muta mereu, Koke, și la care nu ai ajuns niciodată” (2003a, p. 378).

Adresarea este directă, chiar dacă romanul este scris din perspectivă omniscientă, nefocalizată. Parcursul este unul clasic, integrat în redarea persoanei a III-a singular, însă pe alocuri,

poate și datorită reflecțiilor interioare și trăirilor psihoafective pe care naratorul le redă, lectorul înregistrează mental o fuziune emoțională a povestitorului și a personajului. O adresare de tipul celei de mai sus, utilizând vocativul și forma adaptată a numelui de familie în varianta tahitiană (Gauguin-Koke), nu face decât să întărească tonul vag moralizator al naratorului: „Bunica Flora nu ar fi fost de acord cu ceea ce faci, Paul”. Iar solilocviul concluziv funcționează și invers, contribuind la echivocul perspectivei: „De aceea ai murit la doar 41 de ani, bunico!” (Llosa, 2003a, p. 235). Detaliile de tip *dicendi* s-au evaporat, rămânând să convingă prin toate amprente polifonice ale unui stil indirect liber. Cine și cui i se adresează? Paul Gauguin și bunica sa, activista Flora Tristan, sunt cei doi protagoniști ai romanului. Fragmente ale existenței lor sunt redată în capitole succesive, ce urmăresc compozițional principiul memoriei afective, memorie ce reconstruiește selectiv planuri alternative încadrate într-o cronologie flexibilă, tot așa cum erau cele dintr-o altă carte a peruanului, *Peștele în apă*. Acest paralelism epic dă drepturi egale ambelor destine, însă ele nu se intersectează narativ niciodată, pentru că, la modul real, pictorul află de existența bunicii sale când ea nu mai trăia. Mai mult decât atât, în această biografie ficțională, antecesoarea sa nu pare a-i trezi nici cel mai mic interes. De aceea, remarca menționată mai sus, cu accentuarea *bunico*, este una inexplicabilă. Puntea o construiește naratorul care se substituie într-o câțiva personajului principal masculin, poate și datorită originii comune peruane. În plus, nemărturisită, întrezărim în text o admirație a scriitorului pentru pictor, admirație care va sta la baza unei afinități electivă (<http://spanishlounge.wetpaint.com/video/10940215/Vargas+Llosa+habla+de+Flora+Tristan+y+Paul+Gauguin>). Atât Flora, cât și Paul caută spații securizante, însă cu deschidere diferită: pictorul vrea să găsească un eden individual, pe când bunica sa luptă pentru unul social. De aceea, modurile diferite în care aleg să-și

trăiască viața cu ingenuitate, conform lui Llosa, se exclude complet în prezentarea contrapunctică a romanului.

Cu toate acestea, pe parcursul desfășurării acțiunii, în ambele vieți apar numitori comuni. Un astfel de exemplu este, de pildă, numele Olympia, altul ține de legătura cu Peru ori ciudata coincidență a celor 41 de ani la care moare atât bunica pictorului, cât și mama sa. Dacă pentru *agitatoarea în fustă* reverberația numelui trimite la poloneza Olympia Maleszewska, partenera sa afectivă dintr-o pasională idilă, în cazul lui Gauguin, Olympia este o formă estetică pură. Reprezentarea picturală a lui Édouard Manet cu același nume este, pentru artist, punctul declanșator al ulterioarelor manifestări vocaționale. Întâlnirea cu arta se face brusc, fără nici o vădit manifestată înclinație anterioară precum în cazul altor artiști. Nu-și amintește să fi umplut pereții zidurilor cu desene în copilărie și nici n-a fost ucenic în vreun atelier, asemenea lui Rodin, Goya sau El Greco. Paul Gauguin este un respectabil agent de bursă și un familist convins, în sufletul căruia o întâmplătoare vizită la o galerie de artă, în compania unui amic, produce o mutație fundamentală. Explicația pe care o dă acesta în biografia ficțională a lui Llosa este că atracția pe care o simte pentru acest tablou stă în multitudinea posibilităților interpretative care se deschid privitorului. Femeia poate fi, în egală măsură, o zeiță sau o desfrânată, liberă și superioară, care alege să privească cu aroganță spre cel ce o contemplă, ignorând în același timp darurile pe care servitoarea i le întinde. Ceea ce îl frapează pe Gauguin este ideea de potențialitate pe care această femeie o ascunde și lucrul acesta este confirmat de faptul că modelul lui Manet a fost pictorița Victorine Louise Meurent (1844-1927), o prezență luminoasă și vibrantă, care i-a inspirat artistului nenumărate portrete.

Portretul Olympiei poate să fi fost scânteia care a declanșat interesul lui Paul Gauguin pentru artă, însă nu el a dat nota caracteristică, modernă, a manierei sale de lucru. Llosa propune, ca explicație pentru incipitul fascinației sale pentru tărâmurile

exotice, o expoziție cu figuri ceramice ale vechilor peruani pe care artistul se poate să le fi văzut în 1878, la Paris, la Muzeul de Etnografie. De atunci încolo va avea ferma convingere că doar în astfel de zone, neacaparate încă de civilizație și artă contemporană, se mai regăsea acea forță spirituală deplină pe care el o căuta. Despre Peru în sine Gauguin are vagi amintiri, datând din vremea unei copilării paradiziace, lipsite de griji, însă inconsistente. De aceea, nu neapărat Peru este țara în care își va dori să plece pentru a se rupe de lumea *modernă*, ci Tahiti: „Unde te naști este un accident; adevărata patrie ți-o alegi, cu trup și suflet. Tu aleseseși Tahiti. Vei muri ca un sălbatic, pe pământul acela frumos de sălbatici (Llosa, 2003b, p. 121). Iar Tahiti se suprapune inconștient peste căutarea paradisului, ca în jocul copilăriei. Este interesant de știut ce anume îl determină pe artist să aleagă această primă destinație și ce conotații comportă ea. Prima plecare către tropice are loc în anul 1887.

În biografia ficțională a personajului literar Gauguin, Llosa propune ca nucleu germinativ al fascinației pictorului pentru spațiul polinezian, întâlnirea acestuia cu Van Gogh, Olandezul Nebun, în Casa Galbenă din Arles. Întâlnirea, care se va dovedi atât de dramatică pentru olandez, îi trezește și celui dintâi sentimente ambivalente. Pentru început, el acceptă invitația de a conviețui cu Vincent la rugămintea fratelui acestuia, Theo Van Gogh, dar casa i se pare urâtă, pentru că toate acele culori folosite de olandez pentru a o decora sunt stridente, agresive, sufo-cante, reflectându-i propria manieră de a reprezenta lumea. Însă Gauguin învață să le aprecieze pentru purismul lor expresiv, pentru vitalitatea care sălășluiește înlăuntrul lor alături de o oneroasă povară psihică pe care scriitorul o surprinde cel mai bine în sintagma *focuri de artificii* ce-i subliniază efemeritatea: „Deși niciodată nu te-a entuziasmat prea mult acel spectacol amețitor al luminilor, acele focuri de artificii care erau tablourile lui Vincent, de atunci, Paul, ai apreciat culorile lui excesive,

violente, cu mai mult respect decât până atunci” (Llosa, 2003b, p. 271). Concluzia aceasta o dobândește la finalul uneia dintre multele discuții pe care o are cu Van Gogh și care îi lămurește faptul că țelul său artistic și mesianic este să-i reconforteze spiritual pe oameni, înlocuind aura christică cu *iradierea și vibrația culorilor*. Sunt două aspecte de reținut aici. Întâi, clarificarea poziției ideologice și a esteticii asumate de la care pleacă Paul Gauguin și apoi analiza pe text a interesantei alegeri a unor motive ca *lumina, soarele, focul* care, începând cu această mărturisire, vor descrie vizual paradisul mult căutat.

Spre deosebire de Vincent Van Gogh, căruia îi plăcea să picteze după natură, Gauguin preferă să creeze reconstruind din memorie realitatea percepută anterior, ca într-un fel de filtrare cromatică. „Lucram intens, mai ales Vincent. Între doi oameni ca noi, unul ca un vulcan, celălalt clocotitor și el, dar pe dinăuntru, parcă se pregătea o luptă, mărturisește Paul în *Noa-noa*” (Gauguin, 1977, p. 146). Ceea ce unuia îi priește, pe celălalt îl indispune și acest lucru escaladează în conflicte verbale soldate, în cele din urmă, cu decizia lui Paul de a părăsi casa pusă la dispoziție de prietenul său. Episodul care urmează, cel al faimoasei automutilări a lui Vincent, devine istorie. Ce duce cu sine Gauguin la plecarea din Arles este convingerea că pictura trebuie să exprime integritatea unei ființe umane neperversitate de cultura occidentală, o integritate în care să coexiste instinctele și emoțiile, dragostea și ura, dorințele și credințele în formă pură, primitivă, exact așa cum citise în romanul de pe la 1880 al lui Pierre Loti, *Rarahu*¹. Tocmai de aceea, una dintre cele

1. Romanul în sine, *Le Mariage de Loti*, descrie călătoria scriitorului și ofițerului de marină Pierre Loti (pseudonimul lui Julien Viaud) în Tahiti, precum și experiențele sale din timpul celor două luni petrecute acolo. Naratorul-personaj este naturalizat: le învață limba, le poartă îmbrăcămintea tradițională, le adoptă obiceiurile, își însușește cu mândrie porecla *Loti* și e gata să se căsătorească cu o localnică. Viziunea este una romanțioasă, iar modul în care sunt descrise viața și

mai faimoase opere ale sale, *Manao Tupapau* (1892), se așază pe poziții diametral opuse celebrei *Olympii* (1863) a lui Manet. Puse una lângă cealaltă, aceste două opere prezintă inevitabile similarități: un personaj feminin nud care stă întins pe un pat cu așternuturi florale, o figură suplimentară care o veghează dindărăt, dar și misterioase și căutate diferențe. În primul rând, observăm atitudinea contrastantă a celor două femei: Olympia lui Manet este sfidătoare, Teha'amana lui Gauguin pare terifiată. Groaza de pe chipul ei este explicată de pictor ca interes pentru linie și mișcare, într-o scrisoare către soția lui, scrisoare trimisă la 8 decembrie, al aceluiași an în care și-a elaborat compoziția. Tot el notează, aproape amuzat, că poziția e nefirească pentru spațiul occidental, indecentă, dar intenționată:

Eu trebuie să explic groaza aceasta cu cât mai puține mijloace literare, așa cum se făcea odinioară. Atunci procedez în acest fel. Armonie generală sumbră, tristă, înspăimântătoare, sunând ca un dangăt de moarte. Violet, albastru întunecat și galben-portocaliu. Îmbrăcămintea de pânză galbenă o face să bată în verde, întâi pentru că pânza pentru îmbrăcămintea a sălbaticilor de aici e altfel decât a noastră [...]; în al doilea rând, pentru că dă ideea de lumină artificială (femeia indigenă nu doarme niciodată pe întuneric) și totuși nu doresc efecte de lampă (ar fi comun); în al treilea rând, galbenul acesta care face legătura între portocaliu și albastru completează acordul muzical. În fund sunt câteva flori, dar ele nu trebuie să fie reale, pentru că sunt închipuite. Le-am făcut să semene a scânteii (Gauguin, 1977, p. 136).

Ce dorește el să comunice este un rezultat al studiului său *antropologic* asupra celor pe care, la această dată, încă îi numește

societatea tahitiană, în mijlocul unei explozii de verdeață și vitalitate, deschide un nou orizont în sufletul de aventurier în devenire al lui Gauguin.

sălbatici. Paradisul polinezian este o sărbătoare a vitalității și o eliberare din chingile unei sexualități conservatoare. Pictura este efort mental de armonizare a energiilor contrastante pe care acest mediu nou le procură vederii. În 1885 îi scria prietenului său Shuffenecker că simțurile care ajung perceptiv la creier nu pot fi distruse de nici o educație (*cf.* Cachin, 1977, p. 41), însă ele pot fi adormite, dezorientate și tocmai de aceea, descriindu-și tabloul, el simte nevoia să *explice* groaza în tușe determinate, sesizabile. Fundalul este sumbru, atât coloristic, cât și compozițional. Figura neagră veghează lângă un stâlp totemic și este înfățișată din profil, părând oarecum absentă, glacială. Din întuneric răsar ceea ce Gauguin a numit *scântei*, adică impresii fulgurante, date de tușe haotice și de contraste puternice între florile așternutului de un galben vibrant, foarte clar conturate, și partea centrală superioară a tabloului, aglomerată de întrezăriri de pete disparate, în tente diferite, foarte potrivite pentru a sugera atmosfera nocturnă, misterioasă și halucinantă. Verdele strident ne amintește de unul dintre primele sale tablouri care anticipează perioada sintetică și simplificată a tablourilor tahitiene: *Hristosul galben* pe care Cachin îl descrie ca fiind „uimitor totuși prin fovismul brutal al culorilor lui de tei și de *flăcără*, a cărui aciditate devine încă mai stridentă prin boneta roz a bretonei” (Cachin, 1977, p. 91). Arhaismul acestei opere pretahitene îi regăsește împreună ca tehnică, conform criticului, pe Gauguin și Rodin. În ceramica decorativă a primului (deși mai puțin cunoscut pentru aceasta), dar și în pictură se regăsesc, întocmai ca la sculptor, „eboșe violente purtând încă pecetea mâinii autorului lor” (*ibidem*, p. 53). Violența, agresivitatea țin de un refuz al completului finisat, de o operă dinamică pentru care credem că se potrivește acest motiv al flăcării prezentat aici cu atâta insistență, dar care, după cum vedem din propriile mărturisiri și reprezentări ale pictorului, este justificat. Într-un autoportret din același an, 1889, el se plasează deja, simbolic, între lumea bretonă pe care decide să o lase în urmă și o figură

de lut ars, probabil un idol, care-i seamăna straniu de mult. Idolul poate să fie proiecție a unui paradis (a unei comunități artistice) pe care îl/o visează la tropice¹. În acest sens, frământarea, chemarea depărtărilor într-o formă grosieră pare a fi început să se contureze mult mai timpuriu. Înainte de sosirea la Arles, îi trimisese lui Vincent un autoportret în ipostaza de Jean Valjean, dar numai pentru că astfel transmitea ceva din neostoita sa luptă interioară:

Ochii, gura, nasul sunt ca florile de pe covoarele persane, personificând și latura simbolică. Culoarea este departe de natură; închipuiți-vă o slabă amintire a unor vase de lut deformate în vârtoarea focului. Toate culorile de roșu, de violet, dungate cu străluciri de foc, ca un cuptor încins care ți se învâpăiază privirii – lăcaș al luptelor care se dau în cugetul pictorului (Gauguin, 1977, pp. 127-128).

Reținem imaginea vasului de lut ars cu care-și compara tehnica picturală aplicată trăsăturilor faciale pentru că ea, un an mai târziu, așa cum arătam, va apărea materializată în autoportretul cu Hristosul galben.

La nici doi ani după expedierea autoportretului, Paul află de sinuciderea lui Vincent, dar din mărturisirile sale nu putem înregistra decât o vagă detașare, o blazare pretins filosofică vizavi de tragicul eveniment. Atenția sa pare exclusiv focalizată pe îmbarcarea spre Tahiti, pe care o și pune în practică, un an mai târziu, la Marsilia.

Totuși, și Llosa, și Cachin resping cu îndărătnicie ideea că Gauguin s-ar fi putut depărta până la indiferență de Van Gogh.

1. „Vincent fusese cel care visa să evadeze dintr-o Europă decadentă, a banului, spre o lume exotica, în căutarea acelei forțe elementare și religioase pe care civilizația i-o amputase Occidentului. Numai că el nu a putut să scape din închisoarea europeană. Tu, în schimb, ajunsesseși în Tahiti și acum în Marchize, încercând să transformi în realitate visul Olandezului Nebun” (Llosa, 2003b, p. 270).

Pe tot parcursul romanului scris de peruan găsim presărate indicii ale unei conexiuni inconștiente între cei doi artiști, conexiune pe care, după moartea lui Vincent, Paul o cristalizează sincopat și doar în momente de maximă rătăcire inspirațională, ca și cum s-ar reîntoarce ritmic, pentru aprovizionare, la un suflu primordial. Olandezul Nebun, așa cum îl numește Mario Vargas Llosa în cartea sa, este singurul care înțelege că nu neapărat culoarea ireală a noilor teritorii pretins primitive îl cucerește pe Gauguin, cât senzația de descătușare mentală și instinctuală pe care acest Orient visat îl poartă cu sine.

Prima înregistrare plastică a imaginii lui Van Gogh este portretul pe care Paul îl pictează în 1888, pe vremea când se afla la Arles. Floarea-soarelui este obsesia tematică a olandezului, dar și pretextul expunerii unor teorii artistice pe care cei doi le discută la vremea coabitării lor. Gauguin își însușește însă meritul: „Din ziua aceea, Van Gogh al meu a făcut progrese uimitoare; părea că vede tot ce se află în el însuși și așa s-a născut seria de lucrări cu floarea-soarelui în plin soare” (Gauguin, 1977, p. 147). Obsesia lui Vincent se va transfera la Gauguin pentru că, sugerează Llosa, orientarea permanentă a florii după lumina soarelui are în ea ceva din aria de simboluri a căutării unui paradis: „Exista ceva în ele din *focul astrului-rege* și, dacă le observai cu devoțiunea și insistența cu care o făcea Vincent, vedeai aura care le înconjura. Pictându-le, el încerca, fără ca ele să înceteze să mai fie floarea-soarelui, să le facă să fie și *făclii, sfeșnice*”. Motivul flăcării revine, repetitiv. Raportarea scriitorului nu se face la opera lui Gauguin și la modul în care acesta reprezintă floarea, ci la modul în care o percepe personajul din tabloul său. E o înregistrare a unui proces creativ care juxtapune vaza cu flori subiectului propriu-zis: „ca un aur lichid, în flăcări, deasupra patului tău” (Llosa, 2003b, p. 276). Indicația *deasupra patului tău* este o aluzie la modul în care Vincent îi pregătește lui Paul venirea, împodobindu-i colocatarului, cu tot ce are el

mai de preț, viitoarea cameră. Cât privește compoziția, amendamentul care i s-ar putea aduce este că, în pictura din 1888, Gauguin trece cu vederea preferința lui Van Gogh de a picta după natură, în spații deschise. Vaza pe care o inserează în tablou este în totală discordanță cu principiile subiectului său, omul-vulcan, așa cum îl numește Mario Vargas Llosa.

La floarea-soarelui, ca motiv ornamental¹, va reveni în 1889, odată cu prima încercare de a surprinde, proiectiv, personajul feminin tipic din edenul tropical. Tahiti nu era mai puțin snob decât Europa pe care o lăsase în urmă, dar, pe drept cuvânt, snobismul nu-i aparținea, ci fusese importat de coloniști. Cele șaiszeci și trei de zile petrecute pe mare până la debarcarea în insule nu au fost decât o lungă pregătire pentru identificarea unei Eve care încheie alianța între viață și moarte, între ceea ce se vede și ceea ce stă ascuns înlăuntrul ei².

Noua Evă va fi, pentru francezul ajuns pe țărmuri polineziene, mult prea frageda Tehura, *frumoasa floare aurie* (Gauguin, 1977, p. 109) pe care o adoră atât ca bărbat, cât și ca artist. În ea investeste cele mai bune aspirații ale sale: să devină un maori autentic și să aibă astfel acces la secretele Asociației Areoi. În cartea sa autobiografică, *Noa-noa*, merge mai departe pretinzând că tânăra Tehamana, *Eva puternică și fiica arămie a soarelui*, depozitară a legendelor strămoșilor săi, l-a inițiat în cunoașterea fundamentelor religiei băștinașe. Imaginația sa avântată și dorința

1. „Exotismul său, revelator al valorilor spirituale depozitate de vechile culturi ce-și dovedesc nestinsa lor validitate, se traduce uneori printr-o anumită vervă decorativă – susținută de noutatea motivelor, dar și de prestigiul special pe care-l dobândesc unele motive cunoscute – ce prevestește stilistic Art Nouveau” (Prut, 1982, p. 159).
2. „Încetul cu încetul se precizează, în căutarea artistului, tipul unei Eve încântătoare și triste, tipul Evei din care nimic nu se va naște, dar care încheie alianța între viață și moarte – Eva cea de pe urmă: viguroasă mlădiță de arbore tânăr în istovitul capăt de drum al unei lungi eredități...” (*apud* Charles Morice, poet, colaborator al lui Gauguin, 1977, p. 25).

fierbinte de a regăsi esența nealterată a creativității a acționat mai curând ca un creuzet în construcția acestei pseudomitizări. Nu credem în această automistificare care nu a putut servi decât ca un pansament pe o veșnic deschisă rană a deziluziei. Tahiti este, în fond, „transpunerea realității obiective în temperamentul unui om [...] ceea ce vedem e insula Tahiti, *închipuită* întocmai cu realitatea” (Gauguin, 1977, pp. 18-19), după spusele lui Charles Morice, adică o adaptare conformă ideologiei sale. Odată ajuns în insule, fuge de ele, de Papeete și francezi și își construiește o colibă aproape de mare. Pacea edenică e o pace solitară, iar deznădejdea și o incipientă stare depresivă pun încet-încet stăpânire pe el, mergând până acolo încât să-l conducă la un episod suicidal, din fericire ratat. Alcoolul, boala (sifilisul), gâlceava cu autoritățile coloniale nu fac decât să adauge o tușă în plus imaginii sale de artist damnat. De aceea întrebările *De unde venim? Ce suntem? Încotro mergem?* se nasc firesc.

Cachin consideră că acest împrumut pictural, al florii-soarelui, este un semn al asociației inconștiente între Gauguin și prietenul său Van Gogh, explicabilă prin influența directă pe care cel din urmă a avut-o asupra primului prin imprimarea mentală a unor reverii personale. La această dată, nimic din ceea ce ulterior va fi considerat definitoriu pentru arta lui Paul Gauguin nu irupe. Este o perioadă de tranziție și cristalizare a obiectivelor, dar o perioadă ale cărei urme se vor păstra în timp, ca un fel de nemulțumire permanentă, inexplicabilă. Există două variante de *Natură moartă cu floarea-soarelui*, pictate în 1901, și o a treia cu *Speranța*. Primele două se bazează pe aceeași idee compozițională: un vas uriaș cu flori așezat pe un fotoliu al cărui spate este acoperit de o pânză albă, în contrast evident cu fundalul întunecat. În primul, ceva ca o flăcără portocalie umple colțul superior stâng. Lângă – o schițată floare-a-soarelui, cu un mijloc exacerbat într-o deschidere oculară. Abia în cea de-a doua versiune ochiul se conturează în linii precise, amintind, după aceeași Françoise Cachin, de vizionarul

Odilon Redon. Ambele versiuni au o trimitere picturală în partea dreaptă: o barcă pe o apă străvezie, pictată într-un stil impresionist, și, respectiv, o figură feminină tahitiană, care pare a privi de dincolo de rama unei ferestre. Cartea din prima viziune ar putea fi *Călătorii în Insulele Marelui Ocean* de J.A. Moerenhout, pe care o împrumutase de la un francez stabilit în Papeete și care îi deschisese apetitul pentru fantazare. Ea dispare în cel de-al doilea tablou, tot așa cum dispare și vitalitatea culorilor. Tentele devin terne, corolele florilor sunt mai puțin bogate.

De vină ar putea fi noul său vis, Marchizele (Hiva Hoa), unde și ajunge la finele lui 1901, sperând iremediabil să găsească o natură mai puțin impregnată de spiritul occidental, un paradis sălbatic și nealterat în care să-și construiască, încă o dată, o casă a bucuriei, a orgasmului artistic. Cea de-a treia natură moartă, cea cu *Speranța* lui Puvis de Chavannes și o altă reproducere miniaturală, mai greu de identificat, se animă din nou folosind ceea ce îi este specific pictorului, asocierea derivatelor coloristice. Movul stă lângă roșu în geanta de pe masă, punându-l în valoare. Tabloul acumulează influențe multiple, fără să-și piardă individualitatea, însă păstrează ca motiv central florile pe care, în romanul său, Llosa le și vedea aclimatizate de Gauguin atât în Tahiti, cât și în Marchize. Marchizele reprezintă, cel puțin la început, o nouă șansă de a trăi edenic. Este etapa cea mai fecundă din viața sa, tocmai pentru că acum îl interesează din ce în ce mai puțin modul în care va fi receptat pe bătrânul continent. Se rupe de pictura europeană după ce, ani în șir, militase pentru eliberarea sa din chingile conservatoare. Nu mai este impresionist ca la început, ci modern, într-o căutată identitate asumată. Și e prolific și pentru că încetează să mai încerce să devină *băștinaș*. Argan pretinde că, de fapt, acesta este și sensul călătoriilor artistului: nu de a evada ca Rimbaud, care ajunge în Africa pentru a semna definitiv renunțarea la poezie, ci de a se explora pe sine însuși și de a-și descoperi, într-un mediu nou, cauzele și originile depărtate ale propriilor

sale senzații. Pictura sa ar fi deci, conform acestuia, o filosofie aplicată (Argan, 1982, p. 125).

Deși pare că și-a găsit echilibrul, Llosa este implacabil atunci când îi descrie destinul. Paradisul este mereu după colț și, în opinia personajului său, Pierre Levergos, Gauguin-Koke nu face decât să construiască himere succesive: „Tu spui peste tot că pleci în Marchize pentru că acolo vei găsi modele mai ieftine, pentru că acolo există un pământ virgin și o cultură mai puțin decadentă. Eu cred că minți. Și te minți pe tine, Paul! [...] Altă iluzie care se va transforma în coșmar, vecine, o să vezi” (Llosa, 2003b, p. 239). Vocativul acutizează avertizarea, dar nu cuprinde în sine întregul înțeles al căutării. Eisenman, în surprinzătoarea sa lucrare *Gauguin's Skirt* (1997, p. 232), afirmă că unul din motivele principale care l-au îndemnat pe pictor să plece spre Marchize era promisiunea unui tărâm al promiscuității, al insolenței și al rebeliunii justificate față de sistemul colonialist. Gauguin nu era un progresist complet, crede autorul, atâta vreme cât aceleași fete pe care le vedea eliberate de corvoada zilnică și nefolositoare a școlilor catehetice erau tot cele pe care, la vârste fragede, și le făcea amante (*vahine*), îmbolnăvind-le prin urmare cu sifilisul de care suferea. Nu era progresistul complet și dedicat precum bunica sa, Flora Tristan, pentru că, deși sfătuia băștinașii să nu plătească taxele impuse, tot el era cel care, socotindu-i pe aceștia primitivi, le interzicea accesul în casa sa, preferând să le țină tovărășie în sânul naturii sălbatice din care păreau decupați. Exotismul insulelor ținea de o elaborată retorică a libertății și a uitării, de o voită și iremediabilă ruptură de o modernitate de care însă, în ciuda eforturilor, n-a reușit să se despartă niciodată definitiv. Ca și în cazul jocului al cărui nume îl poartă cartea lui Llosa, aventura insulară nu este decât de o regresie afectivă până la un spațiu securizat, embrionar. Imaginea fetală este una recurentă. Un exemplu este *Ziua zeilor*, pictat în 1894. Tabloul se organizează pe trei paliere semnificând, după același Eisenman (1997, pp 129-130), separarea celor trei sexe. Ele sunt asumate, în cultura polineziană, fără

reticențele prețioase specifice Occidentului, însă la această idee ne propunem să revenim într-un capitol ulterior. Deocamdată ne oprim privirea asupra acestui detaliu: copilul cu fața întoarsă, stând ghemuit. Suprafața pe care stă întins are irizările unei scoici, carcasă a vieții.

Pornind de la această imagine și stratificările sale de dispersie cromatică, să ne mutăm pentru o vreme atenția asupra lui Llosa. În memoriile sale din *Peștele în apă*, autorul descrie astfel prima sa întâlnire cu spațiul peruan, spațiu pe care-l împarte ereditar cu pictorul Paul Gauguin:

Coastă, întinderi nesfârșite de pustiu alb, gri, albastrii ori roșcat, în funcție de soare, plaje solitare și contraforți colorați cu ocru ori lanțul muntos ce apărea și dispărea printre dune de nisip. Un peisaj pe care l-am purtat în suflet pretutindeni în lume, căci el reprezintă pentru mine imaginea cea mai vie a Perúului (Llosa, 1995, p. 23).

La ea revine în același roman, focalizându-se mai ales asupra orașului Piura, pe care, mai târziu, îl va alege ca fundal pentru unele dintre romanele sale:

Întinderile acelea de nisip care înconjoară Piura cu dunele cele mișcătoare, cu roșcovii și stânele de capre, cu iazurile și fântânile în mirajul serii când bulgărele roșu al soarelui colorează la orizont nisipul alb ori auriu într-o lumină sângerie înseamnă pentru mine un peisaj care m-a emoționat întotdeauna, o priveliște pe care nu m-am săturat niciodată s-o privesc (Llosa, 1995, p. 29).

Descrierea este una fotografică și redă o diversitate cromatică pe care doar un observator fin ar putea s-o surprindă cu atâta acuratețe în modificarea sa permanentă. Însă spațiul peruan (cu Piura și Lima sa) reprezintă și un spațiu al experiențelor amare. Aici va locui împreună cu mama, dar și cu tulburatul său tată

despre care află cu uimire că este în viață abia la zece ani de la nașterea sa. Micul Llosa se găsește, ca și Gauguin, într-o eternă peregrinare. E drept că, în cazul scriitorului, ea nu este una intenționată, ci datorată unor evenimente de destin ale familiei sale. Căutarea Paradisului este, în cartea lui Llosa, nu doar o permanentă hoinăreală pe urmele unei utopii, ci și o reconstrucție a vârstei de aur, a copilăriei peruane. Între imaginea lui Gauguin (copilul în poziție fetală) și cadrul natural peruan și edenic afectiv din romanul lui Llosa ni se pare că întrezărim coincidențe frumoase. Nu putem să nu ne amintim, în acest context, de un alt roman al aceluiași autor: *Povestașul* (1992). Depozitar al memoriei colective, povestașul străbate distanțe enorme de junglă amazoniană doar pentru a transmite triburilor risipite continua poveste a zeilor și a duhurilor vrăjmașe, a spiritelor și animalelor protectoare, a leacurilor vreunui șaman ori vraci, aseasonând-o cu întâmplările povestite de oamenii întâlniți pe drum. Tocmai de aceea poveștile sale nu sunt sortite vreunui final. Ele se îmbogățesc mereu cu percepții modificate, cu întâmplări proaspete, cu generații noi care ascultă fascinate, zile în șir, poveștile acestui personaj enigmatic, fiindcă elucidarea originii sale este singurul tabu al grupului. Despre el nu se știe nimic în lumea misionarilor și a lingviștilor care invadează cu intenții de creștinare sau civilizare triburile risipite. Autorul-narator află întâmplător despre povestaș din relatările fascinante ale unui Saul și imaginea celui care stă în mijlocul unui cerc de auditori extaziați îl cucerește definitiv. Limbajul povestașului trimite la ancestral, la reinventarea sensurilor primare prin investirea întâmplărilor și ființelor cu amprente magice. Universul amazonian căruia îi aparține situează animist, fragil, echilibrul lumii pe umerii celor care umblă, poporul machiguenga, și care, împlinind o menire străveche, vor ajuta soarele să răsară în fiecare zi prin simbolică și neostenita lor deplasare/migrare. Cartea va vorbi celor care vor ști s-o asculte despre nevoia permanentă a societății moderne de-a integra în

hățișul cotidian miraculosul, de a reda sensurile pierdute ale unei lumi mereu puse pe fugă, pierdute în activități monotone, despiritualizate.

Tocmai de aceea copilul cu fața întoarsă din *Mahana no Atua* poate fi înțeles ca semn al unui refuz de a se integra într-o lume neprimitoare, al unei nostalgii a nenăscutului, dar și, pe urmele povestașului și ale lui Paul Gauguin, drept cel ce se întoarce anamnestic până la izvoarele unui paradis în care *soarele se deplasează la pas cu omul*.

Detaliul pictural prezentat în rândurile anterioare intră în directă conexiune cu *Eva Bretonă* (1889). Femeia adoptă aceeași poziție a genunchilor strânși, iar chipul ei exprimă disperarea și rușinea. În spatele copacului se ascunde șarpele, pe care este îndemnată să nu-l asculte. În *Cuvintele diavolului* din 1892, șarpele este înlocuit cu figura tahitiană a morții, Tupapau, reinterpretare care vorbește despre detașarea pictorului, din ce în ce mai evidentă, de cultura occidentală. Paradisul li se refuză și copilului, și Evei, dar din motive diverse. Culpă Evei și traiectoria predeterminată a destinului care cuprinde iremediabil, în etapizarea sa, și ieșirea în lume din pântecul matern îi fac pe cei doi să păstreze mental aceeași nostalgie a neînceputului, traductibilă la Gauguin prin căutarea unui spațiu necontaminat, sălbatic. Ca și în cazul lui Rodin, pictorul francez face uz de elemente identice și în alte picturi ale sale. În *De unde venim? Cine suntem? Încotro mergem?* o regăsim pe Eva așezată în partea stângă a frescei, vizibil îmbătrânită, pândind, oarecum cu răutate, restul personajelor. Idolul central este același (cu reverberații budiste) din *Ziua zeilor*, iar figura aurie din prim-plan, doar o variantă a ulterioarei *Invocații*. De asemenea, mâna femeii așezate în poziție mediană în grupul din partea din dreapta jos amintește, la rândul-i, de o altă pictură, din 1902, *Chemarea*. Cea ghemuită este însoțită de o pasăre albă ce ține în gheare o șopârlă, asemenea celei din *Vairaumati* (1897). Ar fi oțios să enumerăm toate formulele repetitive, însă recurențele nu sunt întâmplătoare. Despre această Evă, Llosa, împrumutând aceeași

strategie narativă și insinuantă la care nu au acces, în mod obișnuit, biografii, scrie: „Până și bătrâna lăsată pe vine în stânga, pe moarte sau poate chiar moartă, avea acea poziție a mumiilor peruane pe care nu le-ai putut uita niciodată, părea împăcată cu extincția” (Llosa, 1992, p. 203). Femeia muribundă trimite paradoxal spre începutul existenței pictorului, spre patria natală, dar și spre patria ideologică, picturală, vechea școală vestică, ce refuză cu obstinație noile tendințe propuse de artiștii revoluționari precum Gauguin.

Cât despre *De unde venim? Cine suntem? Încotro mergem?*, prima atestare a acestui uriaș tablou o regăsim într-o scrisoare adresată lui Daniel de Monfried, în 1898, după o tentativă nereușită de suicid prin îngurgitare de arsenic. Tonul este unul voit dramatic, dar experiența în sine se pare că a avut un efect de revelație. El descrie cele douăsprezece figuri care trasează, în sens invers, traiectoria vieții. Cea care împarte tabloul în două, aurie și longilină, are trăsături ambivalente, atât masculine, cât și feminine, făcând o posibilă referire la ideea de androginitate a începutului lumii. Brațele ridicate care culeg cu ușurință hrana reproduc cu fidelitate imaginea paradiziacă a unui Tahiti visat înainte de plecarea sa de pe Continent. Starea de instinctualitate suficientă este redată prin lipsa veșmintelor care să acopere personajele frescei. Doar două figuri, potrivit lui Cachin, se sustrag acestei primordialități, opunându-i „o neliniște filosofică la modul occidental” (Cachin, 1977, p. 158). În rest, totul pare împăcat cu sine, ireal de pașnic, deși titlul exprimă, contrastant, tocmai neliniștea, deznădejdea celui care pare a pluti pe nisipuri mișcătoare. Interogației *Unde mergem?* i-ar putea răspunde copilul care caută scrutător la ceea ce există dincolo de marginea frescei. Sămânța a fost sădită și din ea va răsări viitorul. *Unde mergem?* ar putea, deopotrivă, primi răspunsul, temporar, în ideea de Marchize, contrar avertizării celor din jurul său.

Marchizele nu sunt decât o etapă intermediară, fiindcă:

Uneori se vedea pe sine, nu în Insulele Marchize, ci în Japonia. Acolo trebuia să te duci să cauți Paradisul, Koke, în loc să vii în mediocra Polinezia. Căci, în rafinata *Țară a soarelui-răsare*, toate familiile erau de țărani nouă luni pe an și toate erau de artiști în celelalte trei (Llosa, 1992, p. 383).

O revigorată idealizare a unui spațiu, de după colț, în care era convins că va găsi Paradisul.

De altfel, japonismul devenise, după 1867, odată cu prezența sa la expozițiile universale, o modă. În cercurile de avangardă, artiștii sesizează posibilitățile sale inovatoare în ceea ce privește re-educarea perceptivă și vibrează la ideea valorificării artelor aplicate, artizanale. Dar nici impresioniștii sau simbo-liștii nu sunt mai puțin interesați. Printre numele celor care manifestă atracție pentru acest nou suflu abstractizat, de multe ori asimetric și surprinzător ca arhitectură interioară, se află: Paul Cézanne, Édouard Manet, Edgar Degas, Claude Monet, Paul Gauguin, Vincent Van Gogh, Henri de Toulouse-Lautrec și Gustav Klimt.

Pericolul care se naște însă constă în confundarea japonismului eteral, simplificat, cu hoardele de chinezării care par a umple în această perioadă saloanele noilor îndrăgostiți de o țară necunoscută, pe care o vedeau de la depărtare proiectată în viziuni artistice, colecționabile. Nu că nu ar fi existat și colecționari cu bun-gust precum Edmond de Goncourt. Totuși, japonismul devine idee în operele unor artiști precum Van Gogh, care reproduce câteva dintre lucrările lui Hiroshige, fascinat de precizia cu care acest maestru al stilului Ukiyo surprinde în hașurile sale forța momentului, tot așa cum mai târziu o va face, în fotografie de data aceasta, un occidental, Henri-Cartier Bresson. Gauguin preia ornamentalul figurativ și aplatizarea în reprezentarea personajelor umane în câteva dintre picturile sale, precum și tehnica gravării lemnului, pe care o folosește pentru

a-și împodobi panourile casei sau pentru a ivi de sub daltă monstruoase figuri totemice.

De aceea, căutarea Paradisului la Paul Gauguin funcționează simultan pe următoarele paliere: este o încercare de regăsire a unui spațiu securizant, infantil (fie el peruan, tahitian, marquesian sau japonez), în care reprezentarea lumii face trecerea dinspre vederea occidentală spre viziune; apoi este o călătorie inițiatrică de tip peripatetic, în care cumulează influențe artistice diverse, în încercarea de a-și redefini permanent stilul, o împăcare a furtunilor din viața sa (influența teribilă a lui Van Gogh pe care o conștientizează târziu, senzualitatea vulcanică îngrădită de spațiul familial pe care îl lasă în urmă fără remușcări, figura arhetipală a Evei, femeia-muză) și, nu în ultimul rând, este o umblare la pas cu soarele, o reinventare zilnică a lumii-cochilie. Pentru Mario Vargas Llosa, acestea par a fi motive suficiente pentru a-l alege, electiv, drept partener silențios în romanul său. La fel procedează Kazantzakis cu străbunul său, El Greco. Adresarea este similară, directă și încărcată afectiv. Moartea artistului este rezumată în finalul romanului astfel: „Acum erai spirit pur, Koke. O ființă imaterială, Koke, pe care nu-l mai putea atinge suferința, imaculat ca un arhanghel” (Llosa, 1992, p. 386). Numele polinezian este repetat ca într-o tânguire, deși imaginea comparativă e aceea a victoriosului arhanghel occidental care poartă făclie (Gavriil) sau sabie de foc (Mihail).

5.2. Arderi pasionale

Unul dintre cele mai controversate fragmente din jurnalul literar al lui Gauguin, *Noa-noa*, este cel în care artistul redă plimbarea sa prin pădure alături de un tânăr tahitian, Jotefa. Acesta trezește în sufletul francezului deja îmbătrânit focul unei pasiuni interzise:

El mergea înaintea mea, mlădios ca o sălbăticiune, androgin grațios: mi se părea că văd întrupându-se în el, răsufând odată cu el, toată măreția vegetală care ne era dăruită [...] îmi îmbăta sufletul, o mireasmă în care se împletea, ca o esență puternică, sentimentul de prietenie născut între noi doi datorită atracției între ceea ce e simplu și ceea ce e complex [...] M-am apropiat, cu tâmpilele înfierbântate. Eram, acolo, doar noi. Am simțit cum se apropie o faptă vinovată... Dar poteca se terminase (1977, p. 52).

E ușor de înțeles ce anume face ca societatea occidentală să fie cel puțin iritată la citirea acestei mărturisiri în partea sa finală: întrezăritele aluzii biografic-homosexuale ale pictorului, inacceptabile în lumea civilizată, inacceptabile ca subiect public de discuție. Și totuși, pentru noi, acest fragment se încorporează să păstreze mai degrabă valențe simbolice decât autobiografice. Ni se pare că Paul Gauguin caută, de fapt, o eliberare instinctuală, iar acest episod, conform mărturisirilor sale, nu face decât să-l reîntoarcă la starea primitiv-naivă a unor începuturi în care regulile de identificare a genurilor erau mult mai flexibile. Elementele caracteristice sunt mobile și renunțarea la grația idealizată de europeni pentru a defini, prin excelență, femeia face ca fapăturile pictate de Gauguin să aibă deseori atribute bărbătești. Coapsele și pulpele puternice sunt elemente distinctive în arta francezului, iar Mario Vargas Llosa, în biografia ficționalizată *Paradisul de după colț*, explică această fascinație în termenii unei încercări de eludare a tranșantului, dar mai ales ca apărare a unei culturi agonice în care împăcarea cu tine însuși și ceea ce reprezintă horcăie muribundă.

Întorcându-ne la citatul cu care am deschis acest capitol, nu putem decât să vedem experiența umană din pictura lui Gauguin și scrierea lui Llosa ca o manifestare a unei naturi totalizante, departe de orice factor inhibitor. Tocmai de aceea, *taata vahine* sau *mahu* nu reprezintă la francez o negare a unei

dualități fundamentale, ci o completare triadică în figura intermediarului androgin. Pe de altă parte, modulând nuanțele, al treilea sex înseamnă pentru scriitorul peruan, aici, în fragmentul amintit anterior, o împingere a limitelor sugerate în jurnalul pictorului până la fapta propriu-zisă: abandonul senzual¹. Iar explicația atracției dintre bunul sălbatic și civilizator se pierde undeva în desigurile unei încercări de abordare rațională, ca ultimă defensivă, a celui care e învățat să se justifice permanent. Fapta vinovată de care pomenea ne aduce aminte de o mărturisire de confesional ori de un fel de șarpe edenic ce-l ispitește pe francez. Doar șansa drumului care se sfârșește brusc, eliberându-l de vrajă pe protagonist, face ca urmarea întrevăzută de Llosa în romanul său să nu devină realitate. De altfel, ceea ce îl atrage pe Gauguin la femeile tahitiene este, potrivit lui Stephen F. Eisenman, tocmai această manifestare a trăsăturilor care le distanțează pe insulare de europence: sexualitatea afirmată, o anumită putere care irupe dinlăuntrul lor în orice hotărâre asumată și mai ales încrederea în sine, care nu are nevoie de reasigurări permanente din partea bărbaților. Determinarea ne poate aminti de Flora Tristan, bunica pictorului, dar asemănarea tipologică se oprește aici.

În această direcție, Tehamana este fundamental diferită de grijulia și conservatoarea Mette, soția sa legitimă. Tehamana e sălbatică și primitivă, postura sa amintește de o statuie a lui Buddha căreia îi șoptește la urechi un șarpe cu aripi de foc, iar picioarele imperfecte, cu degete în plus, nu fac decât să confrunte temerar stereotipiile estetice. Corpul ei este surprins într-o mișcare ondulatorie, ca decupaj de dans ritmat, pe când cel al Mettei, aproape vermeerian, seamănă cu o scoică scăldată de o lumină blândă. Flăcările tinerei *vahine* se extind în

1. „Sexul irupsesse tot atunci în viața lui, asemenea luminii din tablouri, cu o agresivitate irezistibilă, spulberând toate sclifoselile și prejudecățile care-l ținuseră până atunci adormit” (Llosa, 2003b, p. 66).

dansuri nocturne și senzuale, precum cele surprinse în *Upa upa* (*Dansul focului*), interzise de opresiunea colonială deoarece puteau foarte bine servi ca adunări conspirative, dar și ca semne ale unui refuz de a accepta civilizația și noua doctrină creștină impusă.

Paul Gauguin pleacă în Tahiti sub impulsul unei căutări interioare, dar și al uneia ideologice. Visul care-l bântuie mereu este stabilirea unei colonii de pictori neconvenționali la tropicele eliberate de chingile canonului estetic occidental. Odată ajuns, renunță treptat, așa cum anticipase, la multe dintre reperele de normalitate anterioare.

Unul dintre ele este dimorfismul. De fapt, în mod ironic, el însuși întruchipează confuzia identificării sexuale atunci când, la debarcare, localnicilor li se arată pictorul în ipostaza unui bărbat cu plete, pălărie asemănătoare celei pe care o poartă cowboy-ii și o pelerină inexplicabil de mare, cu care se înfășura mândru ca un rege peruan. Zeflemisit în prima etapă a așezării în colonie ca *taata vahine* (bărbatul-femeie), Gauguin se tunde și, încet-încet, rupe legăturile cu francezii stabiliți pe insulă, preferând singurătatea unei colibe îndepărtate. Nu trebuie însă să cădem în eroarea compătimirii. Pictorul a avut mereu inteligența de a-și cunoaște propria situație și de a profita, acolo unde era cazul, de ea. Oricum, acest nume de *taata vahine* (bărbat travestit) sau *mahu* este o formă la care revine cu insistență curiozitate în picturile sale. Femeile, așa cum am sugerat în rândurile de mai sus, au trăsături fizice masculinizate, iar bărbații, puțini la număr în operele sale, sunt fie excesiv de împodobiți, precum *Vrăjitorul din Hiva-Oa* (http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_paintings_by_Paul_Gauguin) care poartă cu cochetărie o atipică pelerină roșie și flori în păr ce îi subliniază fragilitatea chipului, fie, din contră, impudici, dar senzuali, la fel ca *baigneuse*-le lui Renoir, Degas, Seurat, Matisse ori chiar Cézanne. Un *pareo* minimalist le înconjoară, în cel mai bun caz, șoldurile, lăsând vederii un bust rotund ca în pictura sa din 1892, *Unde mergi?*, dar și, paradoxal, brațe sculpturale de

atlet grec. În *Chemarea* (1902), o figură umană stă chircită asemenea unui Saturn goyesc, întorcând, masiv, un spate care nu se împacă nicidecum cu panglica roșie din păr. Incongruența se amplifică în leitmotivul bârfitoarelor care, obsedant, stau la pândă în fiecare din aceste tablouri. Arcadia modernă este totuși perfectibilă. În cuplu, femeile șușotesc, iar privirile lor sunt mereu îndreptate, pe furiș, către bărbatul-femeie care nu e câtuși de puțin identic cu cel din *Banchetul* lui Platon. Nu e androginul, așa cum îl vede Gauguin reducând la o idealizare imaginea celui de-al Treilea Sex, ci o categorie socială funcțională ca *Fa' Afafine* în Samoa sau *hijra* în India, Pakistan sau Bangladesh¹. În fond, conceptele de bărbat și femeie sunt doar o aproximare generică, așa cum apreciază și Julius Evola în *Metafizica sexului*², deoarece treptele de sexuale sunt multiple și nu pot fi reduse la ecuații primare. Androginia se întâlnește încă din primele faze embrionare, precizează acesta, iar alegerea finală a sexului se produce prin eliminarea unor posibilități de ființare neasumate. Mai mult de atât, există uneori și diferențieri ambigue ulterioare, când forma exterioară nu corespunde unei identificări interne, precum în cazul marginalizatei categorii a transsexualilor. Atracția pentru Celălalt se va materializa ca o filtrare succesivă prin cele trei site identificate de Evola ca paliere reactive: masca socială, forma dindărătul măștii și, desigur, *natura innata*, forța originară a sexului care dă măsura profundă a unei

1. Recent, guvernul australian a adăugat ca opțiune de completare în rubrica destinată genului din pașapoarte (sau alte acte oficiale ce dovedesc identitatea) acest indefinit x, de factură hermafrodită.
2. Există, astfel, o analogie cu ceea ce se întâmplă în ontogeneză: așa cum procesul de individuație a ființei umane abandonează, în stare de schiță, posibilitățile cărora le corespund diferitele specii de animale, tot așa procesul de sexuale lasă în urma sa, tot în stadiu de schiță sau de rudimente, la bărbat și la femeie, posibilitățile sexului opus, coprezente în starea originară (un aspect al acestei împrejurări este existența unor complexe hormonale ale celor două sexe, prin urmare o bisexualitate latentă la orice individ) (Evola, 2006, p. 70).

complementarități rezonante. De această viață intensă, barbară, de aceste identificări cu primitivul erotic crede și Mario Vargas Llosa că ne este dor tot timpul. Renegarea impulsurilor ține, în unele cazuri, de respectarea normelor sociale, însă arta și literatura ne permit eludarea lor. Fondul pulsionar primar al omenirii, așa cum îl definește scriitorul în dialogul său cu Gabriel Liiceanu¹, este mai vechi decât orice formă de eticism moștenit și, credem noi, poate să fie hipnoticul centru care-l atrage prin promisiuni de eliberare pe francezul Gauguin.

Poate tocmai de aceea fragmentul amintit la începutul acestui capitol se construiește atât de alambicat în explicațiile sale: fascinația constă în forma mlădioasă, vag feminină, care se îmbibă de toposul vegetal. Același topos vegetal este cel care, de această dată, în *Pantaleón și vizitatoarele* lui Llosa servește ca nucleu declanșator al parcursului romanesc. Pantoja este trimis în selvă să facă ordine între militarii care nu-și pot stăpâni poftele carnale (Llosa, 1998, p. 16): „Soldatul ajuns în selva tropicală devine o sulă nărăvașă sau – umezeala aceea încropită, exuberanța aceea a naturii – își linge buzele Tigru Collazos. Așa pățesc și eu: de cum ajung în pădurea tropicală, încep să scuip foc, să-mi simt sângele fierbând”. Dar selva îi vine de hac obedientului și organizatului căpitan și propriile sale porniri deviază de la norma cu care-și obișnuise familia și societatea. Înființează un Serviciu de Vizitatoare menit să tempereze, după calcule riguroase și pontări de organigrame, poftele lubrice ale soldaților peruani. Energia exploziilor instinctuale se cere a fi reutilizată, prin disciplinare, în slujba unui ideal mai

1. „G.L. – La un moment dat, în Lituma în Anzi, prin gura doanei Adriana, nevasta hangiului Dionisio, vorbiți despre animalul care se ascunde în noi și pe care, când și când, mergem să-l vizităm. M.V.L. – [...] De-a lungul istoriei civilizației am creat instrumente care, într-un fel sau altul, ne permit să ducem viața primitivă, excesivă, intensă, barbară de care ne e dor tot timpul. De pildă, arta și literatura ne îngăduie să fim primitivi și sălbatici fără să ieșim din civilizație” (Mario Vargas Llosa în dialog cu Gabriel Liiceanu, 2006, pp. 33-35).

înalt. Pantaléon Pantoja recrutează personal feminin din rândurile angajatelor bordelurilor locale și le transformă, prin dotarea cu insigne și culori specifice, cu imn și mijloace de transport la îndemână (un hidroavion și un vas maritim botezate, cum altfel, dacă nu *Eva* și *Dalila*), în niște mașinării de acuplare cu demnitate patriotică. Numele femeilor însele sunt absurde și bagatelizante, trimițând doar spre identificări fizice într-o masă amorfă: Țâtoasa, Păroșica, Puțica, Coca, Maclovia, Brazilianca (de ultima, șeful *senzualului Pantiland, al lupanarului motorizat*, așa cum îl numește un crainic radio, se și amorezează, punând piatra de temelie a unei viitoare drame conjugale). Acțiunea romanului navighează prin apele tulburi ale unei societăți corupte. Femeia-obiect se regăsește, în final, lângă fiecare acuzator al acestei tagme. Renegată social, ea este însușită în particular ca manifestare a unei nevoi primare. În lumina unor întâmplări ce pigmentează viața convoiului de moravuri ușoare (căsătoria inopinată a Macloviei cu un sergent duce la retragerea dreptului acesteia de a practica *prostituția onorabilă* pe motiv de *incongruență cu starea maritală*, înființarea unei Frății a Arcei care găsește drept cea mai potrivită formă de manifestare a evlaviei supreme răstignirea diverselor viețuitoare, dar și a unui prunc și a unei bătrâne ce vor fi ulterior canonizați, programele denigratoare la adresa lui Pantoja ale unui crainic radio și mai ales îndrăzneala de a o însoți pe Brazilianca pe ultimul drum cu toate onorurile militare) se hotărăște suprimarea acestui serviciu.

Drama căpitanului constă în absorbirea lui totală de către misiunea care i-a fost dată, tot așa cum scutierul Gurdulù era absorbit de absolut toate formele din jur, devenind pe rând baltă, piatră sau pește în *Cavalerul inexistent* al lui Italo Calvino. Executant admirabil, rotiță esențială într-un mecanism perfect, ingenuul căpitan ia lucrurile *ad litteram*, transformându-și slujba într-o menire sacră, scăpând însă din vedere faptul că fusese trimis în misiune secretă tocmai pentru a păstra intacte

aparențele unei lumi duplicitare. O lume insinuant duplicitară ni se pare a fi și cea care se strânge pe înserat la Casa de Fier, o clădire de metal pe care soarele o transformă la amiază într-un *ceaun înroșit* și unde, dantesc, se adună cele mai cochete domnișoare și cei mai distinși domnișori, la înaintate ore din noapte, când răcoarea o face primitoare pentru susceptibile întâlniri amoroase. O vedem astfel probabil și pentru faptul că, involuntar, o corelăm ca prezență cu *clocotitoarea și frivola, nocturna, Casa Verde* (Llosa, 2006a, p. 35) care strălucește ca o șopârlă în flăcări, în noaptea piurană. Iar harpa lui Anselmo, fondatorul celebrei case de toleranță din același roman, este colorată ca și aceasta în verde, tocmai pentru că, susține Bonifacia, bătrânul ține să imprime lucrurilor pe care le creează sau de care se atașează culoarea veșnicei păduri natale. Însă la *Casa Verde* vom reveni ulterior. Ceea ce putem reține deocamdată este faptul că jungla lui Pantoja și dunele aride și nisipoase ale Piurei constituie, pe rând, medii propice exploziilor senzuale. Spațiile se constituie într-un al treilea relațional, antropomorfizat și voyeur.

Tot un al treilea, în ipostază pasivă sau derivată, este elementul auctorial inovator folosit de Mario Vargas Llosa în romanul *Elogiu mamei vitrege* (1990), precum și în continuarea acestuia, *Caietele lui don Rigoberto* (1998). Încântată de bilețelul de felicitare pe care-l primește cu ocazia împlinirii celor 40 ai săi, Lucrecia merge în camera fiului său vitreg, Alfonso-Foncin, pentru a-i mulțumi. Protagonista se trezește, cu uimire, mistuită de flăcări atunci când impudicul fiu o cotropește cu sărutări. Ideea unui triumghi conjugal în care cel de-al treilea element are mai degrabă rol de privitor, se dezvoltă începând cu următorul capitol și se reorganizează în volute mereu reînnoite până la final, operând în dantelării vizuale ipostaze senzuale dintre cele mai felurite, morale ori nu prea. Don Rigoberto își structurează meticulos viața în funcție de zilele săptămânii, cărora le atribuie maniacal o funcție purificatoare pentru un organ dat (luni – mâinile, marți – picioarele, joi – nasul etc.) ca și cum

ar recrea perpetuu, sub lupă, universul corporal. Abluțiunile îi oferă prilejul de a se lansa în ditirambe fantastice despre deliciile amorului trăit cu toate simțurile imediate, inclusiv cel auditiv. Ceremonialul său pare desprins dintr-o fișă de observație a unui dezechilibrat mintal, prin obsesia permanentă de a îndepărta orice lucru care se abate de la severele-i criterii estetice. Tocmai de aceea, declarația sa – că după moarte dorește ca trupul să-i fie incinerat – nu miră deloc: „Focul va împiedica imperfecția postumă. Flăcările îl vor face să dispară cât mai era desăvârșit, frustrând viermii” (Llosa, 2003a, p. 30). Pe lângă acest bizar ceremonial, Rigoberto mai are unul, de o altă natură. Ca preambul pentru nopțile de amor cu soția pe care o divinizează, istorisește de fiecare dată o altă poveste: cea despre Candalus, regele Lidiei, care-i permite sfetnicului său Giges să privească pe ascuns trupul voluptuos al reginei și crupa cabalină a acesteia, cea a unui profesor de muzică ispitit de eleva sa în mod constant, dar căruia îi este interzisă plăcerea carnală, sau cea a păstorului-pândar care admiră o Lucrecie-Diană la scaldă, în timp ce se bucură de favorurile erotice ale însoțitoarei acesteia. Perspectiva este mereu una plasată pe linia exhibiționism-voyerism, iar imaginile au, invariabil, recurențe descriptive. Astfel, însoțitoarea Dianei îl descrie pe păstor izbucnind în lacrimi la vederea femeii cu părul incendiat de o rază de soare, iar acesta mărturisește că „un duh incandescent îmi pătrunde în corp și îmi încălzește sângele” (Llosa, 2003a, p. 48). O imagine similară a acestei femei cu desişul părului în flăcări se construiește și în *Casa Verde* atunci când în prim-plan este adusă imaginea unei Lalite copile, maturizate sub oblăduirea privirii lacome a lui Reategui: „Părul luminos îi cade pe umeri, e desculță, silueta i se conturează pe trunchiul uriaș, sub coroana deasă din care se revarsă frunzele ca niște flăcări” (Llosa, 2006a, p. 125).

Scenele expuse explorează impudic posibilitățile multiple de satisfacere sexuală, însă decorul este, de cele mai multe ori, amplasat în proximitatea focului care intră în perfectă consonanță

cu constructul interior al bărbatului și cu dorințele sale: „Așa-i place lui don Rigoberto să i-o predăm: fierbinte și avidă, cu toate prejudecățile morale și religioase înlăturate și cu mintea și trupul mustind de pofte” (Llosa, 2006a, p. 66), iar femeia, „incendiată lăuntric, cu mintea fosforescindu-i de lubrice imagini” (Llosa, 2006a, p. 71), este gata să i se predea. Lolita masculină, imberbul Alfonso, pândește și el baia de seară a mamei sale care, conștientă, se expune în toată intimitatea sa. Incestul, scenele de lesbianism ficțional, perversiunile, voyerismul și exhibiționismul se amestecă într-o urzeală căreia pare a-i deține controlul doar amorașul Foncin. Depravarea se ascunde sub cele mai inocente chipuri și manipularea emoțională la care acesta o supune pe mama sa vitregă constituie o surpriză continuă ce culminează cu un final neașteptat: după ce ascultă confesiunea vicleană a fiului, soțul, al cărui creier începe să trosnească de parcă era un rug aprins, o dă, oripilat, afară pe Lucrecia. Contrar acestui plauzibil scenariu motivațional, nu acesta se dovedește a fi scopul în sine al adolescentului: el nu vizează înlăturarea mamei vitrege, ci refacerea trinității primare: Tatăl, fiul și slujnica Justiniana pe care Alfonso susține că o iubește cu adevărat. Derutat însă, cititorul nu va mai da crezare, desigur, acestei noi ipoteze.

Un al treilea se trezește Mario Vargas Llosa însuși în anii târziei adolescențe când, împreună cu doi amici, Lea și Felix, se hotărăște să devină simpatizant activ al Partidului Comunist Peruan. Vag îndrăgostit de amica sa, va asista neputincios la ruperea bruscă a legăturilor create în acest trio insolit atunci când mai curajosul său prieten, Felix, îi declară fetei dragostea. În *Conversație la Catedrală* (1969) are prilejul să reia întâmplarea, atribuind-o, desigur, unor personaje cu nume schimbate, Aida, Zavalita și Santiago. Nu povestea de dragoste în sine este esențială în acest roman. Punctăm componenta afectivă în faza incipientă numai ca o caracteristică tipologică ulterioară. Trioul în sine este, la momentul 1969, doar punct de plecare

în creionarea atmosferei politice peruane din timpul studiilor sale la Colegiul Militar „Leoncio Prado”.

Confuzia afectivă se păstrează și în romanul complementar *Elogiului, Caietele lui don Rigoberto*, unde descrierile imagine ale soțului ce deplânge înstrăinarea de soție iau forme halucinante și sunt mistificate simbolic. Componenta erotică este supralicitată și un al treilea e aici din nou martor la puneri în scenă dintre cele mai stranii. Astfel, don Rigoberto imaginează descrieri diverse, precum aceea în care asistăm la ungerea trupului iubitei cu miere de albine și abandonarea ei în mijlocul unor pisici flămânde, pe fundal muzical de sonată de secol XVIII (ev al deghizării și al confuziei sexelor, dar și secol, prin excelență, al incomparabilelor feline). Și aici există mereu o raportare terță către un factor pasiv, ca intermediar sentimental: eunucul Manuel ori galantul Modesto, cărora le este rezervată loja spectatorului ori demersul condus al privitorului de tablouri într-un muzeu neconvențional. De data aceasta, toate simțurile sunt implicate, de parcă abluțiunile precedente s-ar fi amplificat senzual. Fito Cebolla ori fratele său corsican sunt personaje pe care inginerul Rigoberto le construiește temerar ca alter ego impertinente și active ale unei prezențe mai degrabă eterale: întâiul, Fito, se lansează în aprecieri statistice ale prezențelor feminine pe care le evaluează fragmentar și speculativ: fese, sâni, picioare, guri și ochi reiau metodic practica săptămânală a vechiului Rigoberto. Fragmentarea devine veritabil studiu critic într-un capitol intitulat „Preaslăvire și pledoarie pentru fobii”, dar și prilej de inserții intertextuale ale unor fragmente palimpsestice ce preamăresc, în egală măsură, atât Lima, orașul-femeie, cât și autori precum Neruda sau Huizinga. De altfel, romanul merită parcurs chiar și numai pentru aceste trimiteri critice. Unul dintre fragmentele cele mai notabile este acela în care inginerul comandă amenajarea unui spațiu în care *obiectele* să devină factori primordiali, nu locatarii. În postura de client, Rigoberto înaintează pretenții aparent

stranii: vrea să aibă aproape de bibliotecă un cuptor de incinerare a cărților pentru a păstra numărul fix de patru mii de volume, gravuri și uleiuri pe care le deține. Arderea lor reprezintă o oneroasă activitate critică, pentru că nici un element nu poate fi acceptat înainte să se decidă pierderea unuia vechi:

Am aruncat în flăcări zeci de poeți romantici și autohtoni [...] fără durere, ci mai degrabă cu stimulanta senzație de a face critică literară și de artă așa cum ar trebui: într-o manieră radicală, ireversibilă și combustibilă [...] (activitate) exclusiv spirituală, fără reverberații asupra trupului (Llosa, 2006b, pp. 14-15).

Cât de departe ne situăm acum de 1873 și arderea celor cincisprezece tone de cărți la New York într-o maladivă încercare a unei societăți ipocrite de a combate *viciul* sau de protestele simbolice ale studenților simpatizanți ai noii ideologii naziste din Germania anului 1933 (despre care am amintit în capitolul închinat lui Lion Feuchtwanger)! Acțiunile patologice, în masă, din rândurile anterioare țineau de negare și se manifestau global, dictate nu de preferințe estetice ori de vreo ierarhizare care să vizeze acuratețea racordării la valori intrinseci, ci pe considerente ideologice. Nu cartea în sine ca scriitură conta, ci mesajul, autorul care s-ar fi putut impune într-un mod subversiv unei politici dominante la acea vreme. Așadar diferența sau distanțarea pe care o sesizăm în acest demers *critic* constă, în opinia noastră, într-o abordare mai degrabă defensivă în cadrul incendiierilor în masă, față de una selectivă, personală, bazată pe gustul manifestat neechivoc, în cazul lui Rigoberto.

Pomenind de gust, trebuie să observăm că, în cazul personajului Rigoberto, idealul feminin capătă prin calchiere virtuți estetice, asemenea cărților, și este scutit de orice imperfecțiune: „Nu vei privi niciodată un tablou de Andy Warhol sau Frida Kahlo [...], nu-ți vei zgâria genunchii, nici nu-ți vei tăia părul,

nici nu vei avea puncte negre, carii, conjunctivă și (cu atât mai puțin) hemoroizi”, iar imperativul se sublimează neașteptat în înduioșătorul „nu vei muri niciodată!” (Llosa, 2006b, p. 190). Reconstrucția Lucreciei este făcută, în acest sens, de micul Foncho, în stilul desenelor lui Egon Schiele (1890-1918), de care este obsedat. Pictorul austriac e un voyeur consacrat, un Al Treilea. Abordarea erosului și a nudității trece regulile moralei pe care societatea le poate accepta atunci când, pentru studiile la care lucrează, începe să caute modele din ce în ce mai tinere. Compozițiile sale, tributare la început secesiunii vieneze și geometrismului ornant al lui Gustav Klimt, se dezvoltă apoi individual, într-o pictură ca a unui erotic anxios. Pozițiile surprind detalii explicite, chiar ostentative, iar perspectiva corespunde unei vederi de la înălțime. Pentru Foncho, studiindu-l pe Schiele, femeia devine retranspunere fizică a operei de artă, dublând astfel distanța perceptivă. Imaginea seamănă foarte bine cu un montaj cinematografic operat cu mânuși chirurgicale, în care *ekphrasisul* este la el acasă. În capitolul „Interdicții la frumusețe” este descrisă, de pildă, poziția în care Nepomuceno o găsește pe profesoară și care nouă ne amintește, oarecum, de pictura lui Gauguin din 1892, *Manao Tupapau* (*Spiritul morților veghează*), datorită ambianței nocturne care transformă cromatic obiectul contemplării în scânteie și lumină vibrantă:

Stătea cu fața în jos, capul sprijinit pe brațele încrucișate, în așa fel încât acea poziție o făcea să pară mai prelungă [...] Însă deopotrivă Rubens, Tițian, Courbet și Ingres, Urcola și jumătate de duzină de maeștri creatori de șezuturi de femeie păreau a se fi înhăitat pentru a da realitate, consistență, abundență și, totodată, finețe, delicatețe, spirit și vibrație senzuală acestui șezut a cărui albeață era fosforescentă în penumbră [...] se ridică precum o mare neîmblânzită de carne feminină, proslăvit de lumina lunii (Llosa, 2006b, p. 187).

Nici romanul *Rătăcirile fetei nesăbuite*, publicat în urmă cu vreo șase ani, nu este scutit de această peregrinare prin volutele unei iubiri bolnave plasate într-un decor de tip carusel. Lily sau Kuriko sau oricare alt nume pe care-l împrumută femeia-cameleon de-a lungul episoadelor narrative are, asemenea lui Rigoberto, darul fantasmării și al cochetăriei. Protagonistul, Ricardo Somocurcio, cade pradă, nu o dată, sistemului calculat al acestei mici aventuriere sentimentale în rolul terțului spectator. E întotdeauna salvarea din una dintre dramele conjugale ale femeii, jucând perfect rolul băiatului bun, iremediabil îndrăgostit de o aparentă cauză pierdută. Nouă, personal, această poveste ne amintește de unul dintre filmele melancolice și pline de eroticism ale regizorului Wong Kar-wai: *Days of Being Wild* (1990). În film se împletesc două povești de iubire care, din cauza hazardului, ca în romanul lui Llosa, se suprapun în cele mai neașteptate momente. York pendulează emoțional, în film, între Li Zhen și Mimi, fără a oferi nici cel mai mic indiciu despre cea pe care o preferă până la final, întocmai precum eroina scriitorului peruan. Desigur, ne ajută la apropierea romanului de spațiul asiatic al cinematografiei și figura lui Fukuda, voyeurul și sadicul din romanul mai sus-amintit de care, la rândul-i, nesăbuita eroină se lasă dominată fără cârtire.

În capitolul opt al unui interesant studiu intitulat *Painting on the Page: Interartistic Approaches to Modern Hispanic Texts* al lui Rosemary Geisdorfer Feal și Carlos Feal Deibe (1995), autorii îl numesc pe Mario Vargas Llosa *pictor al dorinței*, datorită ușurinței cu care acesta face trecerea dintre cele două medii de comunicare diferite: textul literar și reprezentarea vizuală, dar și subiectelor pe care le alege. Dacă luăm în considerare faptul că șase dintre cele paisprezece capitole ale unuia dintre romanele discutate anterior, *Caietele lui don Rigoberto*, au la bază reprezentări picturale erotice, tindem să considerăm că observația autorilor are un fundament real de plecare.

Și Goya reprezentase anterior scena îndoielnicelor moravuri madrilene, însă gravurile sale nu scapă de patina sarcasmului care acoperă, din perspectiva noastră, întru totul impresia erotică inițială.

Reconstruind prin Lucrecia opera lui Schiele, opera de artă în general, femeia va eluda îndemnul din rândurile anterioare și nu va muri niciodată. Obiectul admirației adolescente va avea, prin contemplație, posibilitatea de a se recrea obsesiv în fiecare dintre eventualele romane scrise de Llosa ca o continuare a *Elogiului* dintâi¹. Aceasta pentru că, la scriitorul peruan, elementele călătoresc dintr-un roman într-altul, într-o eternă fugă identitară. Parafrazându-l pe Shakespeare, numele devine entitate nulă raportată la constructul caracteriologic.

În fine, un alt exemplu de transpoziție (obiectuală, de această dată) putem oferi prin citarea unui detaliu intertextual în parcursul lecturii *Caietelor lui don Rigoberto*. Îmboldită de constantele aluzii ale fiului său vitreg, aluzii care fac trimitere la trecuta lor idilă, Lucrecia merge să caute informații suplimentare despre pictorul austriac la librăria *Casa Verde*. Aceeași casă verde revine, în romanul cu titlu omonim, în ipostaza de depozitar, nu livresc, ci de mărturii ale perdiției. Casa Verde a existat însă cu adevărat, o *cabană mare și rustică* pe care tânărul jurnalist Llosa o vizita ocazional în Piura anului 1952, fascinat de atmosfera poetică și veselă. El mărturisește în memoriile sale din *Peștele în apă*:

1. La aceeași posibilitate de existență datorată privitorului face aluzie și personajul feminin mai sus citat, într-o scrisoare adresată fostului său soț, în care se întreabă dacă obiectul contemplației are dreptul de a viețui palpabil și în care, în același timp, se mărturisește astfel: „Am rezistat tentației de a-ți scrie încă de când am știut că autorul misivelor *arzătoare* ce de două săptămâni au umplut această căsuță de flăcări, bucurie, nostalgie și speranță, iar inima și măruntațiile mele de *focul dulce care mistuie fără a arde*, acela al dragostei și dorinței unite în fericită căsnicie” (Llosa, 2006b, pp. 197-198).

Probabil că memoria și nostalgia înfrumusețează în imaginația mea locul acela sărăcăcios și sordid [...] Lipsa de confort era compensată de noaptea caldă piurană sub un cer azuriu, de lună plină și de dunele unduind senzual, lăsând să se întrevadă licărind, de cealaltă parte a apei, luminile orașului (Llosa, 1995, p. 169).

Peisajul preia, ca în fragmentul de jurnal artistic al lui Gauguin, ceva din unduirile senzuale ale factorului uman, antropomorfizându-se. De altfel, tot în același roman mărturisește că tocmai această identificare, această vibrație conlucrătoare îl poate face pe un om să se simtă legat indestructibil de un anumit topos, „așa cum brusc te atașezi de o femeie, făcând pentru ea o pasiune, plină de mister și profunzimi nebănuite. Deși n-am locuit niciodată în Piura de la sfârșitul anului 1952 [...] am senzația că într-un fel n-am părăsit-o niciodată” (Llosa, 1995, p. 179). Despre oraș va scrie, doi sau trei ani mai târziu, o povestire cu numele celebrului bordel, cu prilejul unui concurs literar al Facultății de Litere San Marcos, însă rezultatul i se pare nemulțumitor. Totuși, această încercare va constitui baza tuturor operelor sale de mai târziu: folosirea unei experiențe personale este convertită, prin ficționalizare, în realitate simulată, ceea ce permite distanțarea critică, în conformitate cu propria sa prezentare.

În romanul *Casa Verde*, avem de-a face cu o acțiune entropică ce subjugă coerența și sensul, iar fragmentarea devine o dispunere vandabilă de posibilități de instituire a unui centru, în care pot sta pe rând povestea lui Anselmo, a Lalitei, a Bonifaciei sau a lui Fushia. Lalita și Bonifacia sunt puncte de intersecție pentru mare parte dintre personajele romanului, alături de Lituma (care apare cu acest nume și în alte romane ale autorului: *Mătușa Julia și condeierul*, *Cine l-a ucis pe Palomino Molero?* ori *Lituma în Anzi*, pentru a numi doar câteva dintre ele) și de locația propriu-zisă:

jungla¹, construită insidios pentru a răspunde nevoii de vizualizare simbolică a labirinticelor paliere narative și, în același timp, pentru a funcționa ca un fel de garderobă identitară pentru toate acele personaje care se vor întoarce cu nume schimbate. Bonifacia devine Pădureanca, La Selvatica. Metamorfoza perpetuă reprezintă, pentru Diana Adamek, un indiciu al deghețării baroce pe care aceasta o întrevede în desenul lumii piurane (Castro-Klarén, 1990, *apud* Adamek, 2004).

Pentru lector, acțiunea propriu-zisă este greu de urmărit fiindcă Llosa experimentează ceea ce el numește *tehnica Hemingway a elementelor lipsă*², tehnică ce-l face pe cititor să-și reevalueze permanent optica pentru a înțelege sensul unui roman care pare, după toate datele, pointilist. Episoadele par simultane, iar omisiunea asigură existența unui fel de substrat dinamic. Sara Castro-Klarén vorbește despre o agreare la nivel critic a ideii de *construct disjunctiv și intrapolare narativă*, însă scopul nostru, cel puțin în capitolul de față, nu este acela de a pune sub lupă elementele de arhitectură ale scriiturii. Cu toate acestea, nu putem să nu deschidem o mică paranteză explicativă vizavi de procesul creativ așa cum este el, pe un alt palier, mărturisit de Mario Vargas Llosa. Arta este corelată la acesta cu ideea de flăcără, nu numai în episoadele sale critice, ci și în cele creative (la modul global, ca funcție a literaturii). „Literatura este foc”, spune el însuși într-un eseu din 1967, insistând pe valențele modelatoare ale beletristicii care poate funcționa ca motor social, dar și ca alternativă în fața unei lumi care propune

1. „Așadar, când procesăm, gândim o operă de artă sau un text fără întrerupere, ne trezim prinși într-o falie care se creează între cele două medii: textul literar se referă, în mod explicit, la o reprezentare vizuală care, la rândul-i, servește ca imagine oglindită pentru text” (Swanson, 2005).

2. „Literatura este o formă de insurecție. Misiunea sa este să incite, să deranjeze, să alarmeze, să-i țină pe oameni într-o stare de permanentă nemulțumire vizavi de ei înșiși” (Parini, 1997).

compromisul (<http://sologak1.blogspot.com/2009/02/la-literatura-es-fuegoliterature-is.html>). Fără ea, adjective precum kaskian sau orwellian, donquijotesk ori *sadistik* ar fi fost necunoscute. Iar lipsa lor din lexic n-ar fi însemnat și pierderea conținutului de dincolo de forma scrisă, ci doar o parțială orbire vizavi de ceea ce stă înlăuntrul nostru ca ființe umane. Scriind despre ele, autorii au demistificat umanitatea, salvând-o (Llosa, 1985, p. 59). De aceea, procesul piromanik al lui Rigoberto se pliază, până la un punct, pe convingerea autorului peruan: toată literatura de bună calitate este radikală și pune întrebări despre lumea în care ființăm. Ea nu este o literatură a indiferenței, ci, parafrazându-l pe Llosa, hrană pentru spiritele rebele și refugiu pentru cei care au prea mult sau prea puțin. Pe de altă parte, procesul creativ despre care vorbeam se manifestă și la nivel particular. În acest sens, oferim ca exemplu imaginea lui Pedro Camacho, genialul dramaturg radiofonic din romanul *Mătușa Julia și condeierul* care își descrie ceremonialul inspirațional pliat pe lumina zilei: „Răsare odată cu soarele și se înfierbântă odată cu el [...] La amiază creierul meu e o făclie. Apoi pierde din tărie, iar spre seară mă opresc, fiindcă rămâne numai jarul”¹. Scrierea devine combustie epuizantă, iar cei care au citit interviurile scriitorului peruvian recunosc în acest ritual neîntreruptul proces spartan zilnic la care se supune însuși autorul (Llosa, 2006a, p. 54). Pedro Camacho reorganizează lumi cu identități interschimbabile. Tehnica sa de amestecare a planurilor devine o punere în

1. Într-un interviu din *The Paris Review*, Mario Vargas Llosa, le mărturisește lui Susannah Hunnewell și Ricardo Augusto Setti că lucrează zilnic, după un program riguros, indiferent de cât de inspirat este. Dacă nu are idei pentru roman, atunci corectează, ia notițe, rescrie sau pur și simplu verifică ortografia unui text scris anterior. Face acest lucru de luni până sâmbătă, cu o pauză mică pentru prânz și una pentru o plimbare alături de soția sa. Nu răspunde la telefoane și nu primește vizitatori (<http://www.theparisreview.org/interviews/2280/the-art-of-fiction-no-120-mario-vargas-llosa>).

abis a tehnicii lui Llosa, dacă este să ne gândim numai la *Casa Verde*, însă este și o reorganizare ludică, de sus, a unor pioni manipulabili, întocmai cum procedează și Foncho în *Caietele lui don Rigoberto*.

Romanul *Casa Verde* acoperă trei generații și spune parțial povestea a peste treizeci de personaje, marșând pe două realități care par ireconciliabile: armata nu coexistă, ca forță constrictivă, în bună armonie cu biserica, iar societatea civilă navighează între doi poli: căsătoria și prostituția. Există o evidentă dificultate de operare cu termeni ficși, inalterabili, iar delimitările precise sunt considerate vetuste. Satanic și angelic sunt unități conlucrătoare într-un spațiu amplasat între locuința maicilor, „un dreptunghi de foc [...] un proiect pe termen îndelungat și aici proiectele nu aveau nici o șansă” (Llosa, 1995) și Casa cea verde de dincolo de câmpul care desparte orașul de Cazarma Grau. Proiectul măicuțelor care furau fetele din Aguaruna pentru a le civiliza, dezrădăcinându-le astfel și făcându-le să piardă sensul unei lumi care nu le mai aștepta, este prezentat într-un interviu din 1969 cu ziarista mexicană Elena Poniatowska drept fapt real, istoric și de impact deosebit asupra autorului care vizitează, la un moment dat, jungla. La acest episod va reveni, literar, în 1993, odată cu publicarea romanului autobiografic *Peștele în apă*. În el povestește cum, în ajunul plecării sale în Franța, pe care o vedea ca pe o ruptură definitivă de țara natală, la Facultatea de Litere i se oferă șansa unei călătorii în Amazonia alături de un antropolog mexican. Acceptă din pură curiozitate și călătoria se dovedește a fi cea mai fertilă călătorie întreprinsă vreodată, deoarece va deveni un inepuizabil izvor de fantezie pentru multe dintre operele sale ulterioare. Mario Vargas Llosa însuși numește acest episod biografic un *miracol* pentru că acum se întrepătrund în mintea sa peisajul sălbatic amazonian și aventura unei lumi nesupuse vieții urbane peruane (Llosa, 2006a, p. 221), pe care le va folosi ca puncte

din extazul ființării celuilalt, în cazul scriitorului peruan dragostea are profunzimi profund erotice și thanatice. Crisanto Maravillas, eroul uneia dintre straniile piese radiofonice ale lui Pedro Camacho din *Mătușa Julia și condeierul*, este iremediabil îndrăgostit de o prietenă din copilărie și viitoare călugăriță, Fatima. Posedând un talent ieșit din comun pentru compoziția muzicală, protagonistul teatrului radiofonic reușește să devină celebru și este invitat, în cele din urmă, să susțină un concert de caritate chiar în mănăstirea unde trăia copila. Izbânda sa muzicală este întreruptă de un cutremur care declanșează incendiul și enoriașii sfârșesc arși de vii. O altă mănăstire care arde în opera peruanului ar putea părea, la o primă vedere, doar o reiterare tematică monotonă, însă descrierea scenei în care cei doi sunt surprinși în mijlocul flăcărilor împrumută ceva din shakespeariana poveste de dragoste a lui Romeo și Julieta, făcând-o să vibreze inovator: „Îmbrățișându-se, în vreme ce în jurul lor piereau oameni asfixiați, călcați în picioare, arși, ei au rămas amândoi – cât timp cât a ținut pârjolul – nevătămați. Incendiul încetase deja, iar cei doi îndrăgostiți, înconjurați de morți, se sărutau prin norii deși de fum și cenușă”, pășind iluzoriu în imortalitate, spre timpul mitic pe care Llosa, iubitor de Faulkner, îl deschide voit spre ambiguu și sincopat. Fie și neintenționat, dragostea din romanele lui Llosa ucide. E adusă mereu în constructul romanesc o situație-instrument care mimează imposibilitatea, care trasează granițe fericirii complete: focul arde trapa pe care se refugiază cei doi. Trapa acoperise o pivniță în care biserica păstra oseminte ale martirilor. Odată cu dispariția trapei, îndrăgostiții se prăbușesc în infern. Scapă focului, dar sunt consumați de un centru care le regizează absurd calcinarea.

Concluzii

Nikos Kazantzakis scrie *Raport către El Greco* (1961) ca viziune de ansamblu a drumului său *printre oameni, patimi și idei* și îl închină predecesorului său plămădit din același pământ cretan, pentru că numai acesta, susține scriitorul, l-ar putea înțelege. Există așadar, între cei doi o punte de legătură verificabilă geografic și istoric, dar afinitatea nu se limitează la atât, ci sondează terenuri care se așază previzibil pe aceeași modalitate de configurare a lumii. Figurilor elongate din picturile cretanului îi corespund personajele spiritualizate din proza lui Kazantzakis și însăși figura autorului așa cum apare ea în biografia sa literară. Acesta din urmă își împarte inconștient eroii în trei categorii: oameni, sfinți și personaje iconice, deoarece ele corespund mental unei mapări caracterologice a influențelor majore din viața sa. Toate cele trei derivări au în comun o recurență lexicală: *flacăra*. Aceeași flacăra, la El Greco, ar putea fi tradusă printr-un împrumut din imaginarul manieristo-baroc al vremii sale, dar și prin ceea ce, dincolo de presupunerile unei boli cu repercusiuni distorsionante la nivel vizual, ar putea fi foarte bine o semnătură a unei estetici personalizate.

Dacă în cazul primului cuplu flacăra ține mai mult de ascensiune, de elevarea spirituală eliberată de veșnica povară a trupului, la Feuchtwanger și Goya flăcările sunt negre și distructive, mistuind o onctuoasă existență socială. Rilke și Rodin eliberează staticul și convertesc materia în ritm al existenței, iar Llosa și Gauguin contestă un alt fel de conformism, cel al tabuurilor, deschizând exotic manifestările flăcărilor pasionale. Evoluția aceasta tematică dinspre planul spiritual spre cel material ostil

ori dinspre cel social spre esența vitală și particulară a omenirii este și rațiunea ordonării capitolelor din prezenta lucrare. Ele se așază, chiar dacă nu evident, pe poziții antinomice. Abordarea lor ca ansamblu vizează pluriperspectivismul.

Ideea de flacără pe care am încercat să o instituim ca un fir roșu în trecerea de la Goya și Feuchtwanger la Llosa și Gauguin de pildă este, în fond, un descriptor lingvistic și vizual ce se impune prin însăși ocurența semantică ce caracterizează lexicul scrierilor luate în calcul, dar și instrumentul metaforic de raportare a judecății critice externe vizavi de aceleași repere narrative sau lirice. Așadar una dintre modalitățile noastre de lucru se pliază pe tehnica decupajului de constante verbale pe care le întâlnim în zona de întrepătrundere a unor imaginare diagrame Venn ce ar putea circumscrie lexical operele supuse prezentului studiu. Apoi, o a doua modalitate de cercetare a subiectului ales se folosește de analiza imagistică a unor reprezentări plastice și sculpturale. Desigur, această analiză este, în cea mai mare parte, subiectivă, rezultată dintr-un proces contemplativ și referențial propriu.

Probabil cea mai extinsă parte a lucrării îi aparține cuplului Feuchtwanger-Goya. Dorim să justificăm acest lucru prin faptul că, în cazul pictorului spaniol, problematica unei comunicări duble vizual-verbal este de neeludat și, ca atare, i-am dedicat un spațiu suplimentar transferând, în plan pragmatic, expunerea teoretică din primul capitol, unde aduceam în discuție motivul horatian *ut pictura poesis* și reverberațiile sale ulterioare (pictorialism, *ekphrasis* etc.). Celelalte două capitole pe care le-am alocat acestei perechi se ocupă, pe rând, de implicarea socială care transpare din opera pictorului spaniol și de juxtapunerea destinelor celor doi creatori. În primul caz, motivul recurent pe care-l urmărim, cel al flăcărilor, se particularizează în imaginea armelor de foc dintr-o Spanie în plin proces de transformare internă, iar în cel de-al doilea caz, în imaginea bibliotecii personale a lui Lion Feuchtwanger, care sfârșește

incendiată odată cu instaurarea regimului nazist. Alegerea pe care o face Feuchtwanger, de a scrie biografia ficțională a acestui pictor spaniol și nu a altuia, își primește explicația tot în aceste ultime capitole și ea se constituie ca parte componentă în procesul de argumentare a necesității impunerii, în literatura comparată, a sintagmei de *afinitate electivă*. În plus, ca perspectivă de viitor păstrăm deschisă ideea unui studiu mult mai extins pe componenta socială a scriitorului german.

Mărturisim, de asemenea, că spațiul amplu acordat acestei prime perechi se datorează și unei preferințe personale (dar și unei experiențe estetice datorate unei vizite la Muzeul Prado din Madrid) și, chiar dacă realizăm lipsa de echilibru pe care o trateare atât de detaliată o presupune în dauna celorlalte capitole, trebuie să atragem atenția asupra diversității tematice și asupra prolificității operei lui Goya, care obligă la o staționare contemplativă. Am analizat structural seriile sale intitulate *Capricii* și *Dezastre ale războiului*, exersând pe acestea procesul de lectură vizuală pe care-l propunem în studiul de față, conform unei scheme originale pe care am elaborat-o în capitolul „Elemente narrative ale ambiguității la Francisco Goya”. Ne-am oprit pentru decriptarea lingvistică la analiza unor fragmente relevante din cele trei manuscrise ale pictorului păstrate la Biblioteca Națională a Spaniei, la Muzeul Prado, manuscrisul Ayala și, desigur, am pus în discuție măsura în care opera pictorului spaniol este o cronică sociologică sau o observație cinică a timpului său de viață. Referirile la parcursul biografic al acestui pictor, dar și trimiterile la structura sa temperamentală și la modalitatea particulară de a înțelege lumea și rolul său ca artist în societate sunt mai rafinate și mai nuanțate în opera lui Feuchtwanger decât în opera altor scriitori supuși atenției noastre în studiul de față, un motiv în plus pentru a aborda din perspective diferite această afinitate.

Perechilor Llosa-Gauguin, respectiv Rilke-Rodin le-am închinat câte două capitole. Llosa și Gauguin împart, asemenea

lui Kazantzakis și El Greco, o descendență comună, de data aceasta peruană, dar legătura dintre ei se vedește mai ales în modul comun de abordare a creației artistice. În cazul scriitorului peruan, identitatea transferabilă a personajelor în romane precum *Casa Verde* sau *Mătușa Julia și condeierul*, dar și alternanța planurilor narrative care creează parțiale elipse coerente devin repere caracteristice. Am urmărit în acestea, din nou, prevalența recuzitei lexicale care amintește ideea de flăcără în pasajele cu tentă erotică din romanele selectate pentru această lucrare, deoarece, în cazul lui Llosa, flăcările sunt, repetăm, pasionale. Am oferit pentru exemplificare secvențe din *Elogiul mamei vitrege* și *Caietele lui don Rigoberto*, în care se explorează impudic posibilități senzuale multiple, tangente exhibiționismului și voyerismului. Un al treilea ca factor pasiv este artificiuul narativ găsit de autor pentru a construi trimiteri estetice spre opere de artă. Capitolul nostru va insista pe această triadă erotică întrucât ea corespunde unei fluidizări a genului în opera lui Gauguin. Picturile lui Gauguin sunt, înainte de toate, inovatoare prin exotismul temelor abordate, însă presupun aceeași jonglare dinamică prin repetiții parțiale ale figurilor și scenelor surprinse. În primul capitol – pe care l-am închinat acestei perechi – am încercat să reliefăm motivul flăcării surprins în opera celor doi creatori pentru a menține constantă direcția noastră de cercetare. Creația literară de la care am pornit în analiza noastră este *Paradisul de după colț*, publicată la noi în 2004. Cartea descrie bifocalizat destinul lui Paul Gauguin și al bunicii sale, revoluționara Flora Tristan. Viața pictorului se așază, conform lui Mario Vargas Llosa, pe o permanentă rută anamnes-tică în încercarea de a recupera spațiul securizant și melancolic al vârstei de aur, tot astfel după cum mare parte din opera peruanului face exact același lucru. Floarea-soarelui devine punere în abis simbolică a acestei căutări. Ea se dovedește maleabilă, iar centrul devine, fără echivoc, unul eliptic, tot așa după cum

palierelor narative ale lui Llosa sunt disipări ale unui întreg fragmentat cu bună știință. *Peștele în apă*, romanul său autobiografic, este de fapt o panoplie de evenimente personale reiterabile în opere viitoare.

În cazul perechii Rilke-Rodin, lucrurile sunt, în principiu, diferite tocmai pentru că cei doi sunt, nu numai contemporani, ci și colaboratori. Rilke este puternic influențat de maestrul francez căruia îi și scrie, ca secretar, o monografie. Fascinația sa pentru sculptură devine interes major în primul subcapitol dedicat acestei perechi. Sunt, la o privire atentă, numeroase reluări ale manifestărilor gestuale specifice comunicării de tip sculptural, dar și trimiteri exacte spre operele lui Michelangelo ori Auguste Rodin.

Cel de-al doilea subcapitol pornește de la ideea de flacără pe care o identifică în metamorfozele senzuale ale dansatoarei-felină, așa cum apare ea în desenele și schițele, mai puțin cunoscute, ale sculptorului și în câteva dintre poemele liricului german.

De altfel, ideea de flacără devine rațiunea unică a unuiia dintre capitolele noastre, cel care se referă la *Geografiile aride* ca puncte de convergență artistică. Spațiul euro-mediteraneean are particularitățile sale. Aflat la confluența unui areal de identități distincte, el funcționează asemenea unui creuzet în care se topesc și se amestecă temperamente, culturi și viziuni diferite. Peisajul însă este unul în care domină țărmurile stâncoase, vegetația săracăcioasă, rezistentă la secetă. Pădurile devin aici ținte ale unor incendii catastrofale. Teritoriul este arid, neprielnic, iar efortul agricol e susținut. Turismul modern văzut ca opțiune economică este, din păcate, unul invaziv. Timpul și focul sunt asociate ca în figura străvechiului Saturn, cel care-și devorează copiii, pentru a descrie acest topos. Orașul-cochilie, specific mediteraneean, care parcă se ridică spre cer desprinzându-se extatic de pe o fâșie îngustă și roșie de pământ, nu poate să nu alimenteze această impresie a unei vetre cu jar, a unor pâlpâiri

de flăcără. Incendiul devine scrum, dar poate să se reaprindă oricând în vâlvătăi enorme.

Fiecare dintre cei pe care i-am amintit în studiul nostru s-au revendicat, pe rând, de la acest spațiu mediteraneean, chiar dacă în contexte variabile. Kazantzakis și El Greco împart o descendență cretană, Goya vine dintr-un Aragon semiarid, cu temperaturi toride. Feuchtwanger se refugiază pentru o vreme în sudul Franței și tot în sudul Franței, la Arles, Gauguin îl va întâlni pe Van Gogh cu care va coabita în faimoasa casă galbenă. De Franța este fascinat și Llosa. Va gusta și el atmosfera culturală a țării în timpul anilor de jurnalism și de profesorat. Rilke va veni la Paris pentru a fi mai aproape de maestrul Rodin. La Bordeaux își va petrece ultimii ani de viață Goya, iar la Toledo, El Greco. Drumurile se înlanțuie, se încurcă sau chiar se suprapun, grație unei aparente coincidențe, dar și unui parcurs frământat de viață care determină permutări, forțate refugii și binemeritate regăsiri.

Peisajul devine recurență lexicală prin condensarea într-un singur simbol, cel al flăcării. Acest motiv literar are descendență barocă și devine în timp reper plurivoc și psihanalitic la autori precum Gaston Bachelard. Personalitățile studiate se situează pe trepte derivate ale acestei permanențe care-i scoate dintr-o masă amorfă identitară, după modelul lui Liviu Rusu și studiul său al tipologiilor umane: tipul simpatetic, cel demoniac echilibrat și cel demoniac expansiv. Ne-am folosit de această sistematizare ca de un punct de plecare în analiza temperamentală a perechilor între care susținem noi că se creează afinități electiv.

Prin urmare, lucrarea noastră se așază curajos pe axa abordării unui subiect care se anunță din start amplu, lucru care ar putea constitui un dezavantaj pentru o tratare exhaustivă a problematicii propuse. Ea nu poate fi circumscrisă nici cronologic la o perioadă determinată, însă, credem noi, poate fi considerată coerentă, atâta vreme cât nu scapă din vedere motivul *flăcării*.

Cuprins

Introducere.....	5
------------------	---

CAPITOLUL 1

Deschiderea literaturii comparate cătredialogul artă-literatură.....	11
---	----

- | | |
|--|----|
| 1.1. Dialogul artă-literatură situat în
descendența lui <i>ut pictura poesis</i> | 11 |
| 1.2. Racorduri și complementarități | 17 |
| 1.3. Geografii aride. Puncte de convergență artistică | 20 |
| 1.4. Flacăra – de la permanența barocă la
recurența semantică a vocabularului critic..... | 28 |

CAPITOLUL 2

Nikos Kazantzakis și El Greco	35
-------------------------------------	----

- | | |
|---|----|
| 2.1. Medii sufletești ogindite. Estetica flăcării | 35 |
| 2.2. Eroii și sfinți..... | 53 |
| 2.3. Icoane și oameni..... | 67 |

CAPITOLUL 3

Lion Feuchtwanger și Francisco Goya.....	81
--	----

- | | |
|--|-----|
| 3.1. Elemente narrative ale ambiguității
la Francisco Goya | 81 |
| 3.2. Arta ca angajare socială în creația
lui Francisco Goya | 121 |
| 3.3. Lion Feuchtwanger. Reiterarea flăcărilor negre..... | 160 |

CAPITOLUL 4

Rainer Maria Rilke și Auguste Rodin179

4.1. Fascinația pentru sculptural în opera
epică și lirică a lui Rilke179

4.2. Amplificări ritmice în opera lui Auguste Rodin205

CAPITOLUL 5

Mario Vargas Llosa și Paul Gauguin225

5.1. Paradisul de după colț225

5.2. Arderi pasionale243

Concluzii265

Bibliografie271